enero 2007

s k
fan
dra

0 0

he pensado...

edita
M. Pilar Pinchart

redacción
Calle Jorge Juan nº 57, 5b
28001 Madrid

dirección
M. Pilar Pinchart

diseño gráfico y maquetación
M. Pilar Pinchart

ilustración de portada
Ana María Sanhueza Jardel

diseño de portada
AMF

impresión
AMF. A. Molina Flores, S.L.
Santiago de Chile.

contacto:
skfandra@gmail.com

copy left.

cualquier texto de esta publicación puede ser reproducido o transmitido, por cualquier medio, incluida fotocopia, escaneo e email, citando su autor y procedencia.

ISSN –
Propiedad intelectual, en trámite.

edición única de 71 ejemplares.
diciembre de 2006

Proyecto financiado por el Fondo de Fomento de las Artes,
convocatoria 2020.

HE PENSADO...

Skfandra 00

Esto no es una revista,

tampoco un libro

Es sólo una tribuna, un lugar que ha sólo ha sido posible por la fe, el cariño y la confianza de quienes han participado directa o indirectamente en él.

Cada persona que ha escrito es responsable de lo que **ha pensado,** decido compartir, y aportar a la necesidad de hacer sentido, y comprender el momento en que nos encontramos, desde nuestras respectivas disciplinas y particulares puntos de vistas.

Se quiere mostrar que todos los puntos de vista son válidos, todas las opciones son validas, y hacer una especie de resistencia activa a la definición de tendencias que luego devienen en carencia de diversidad.

La diversidad de modos de ejercer un oficio, es fundamental para la germinación de nuevas ídeas, para abrir nuestras mentes a posibilidades que no habiámos soñado, o simplemente darnos cuenta, que no somos los únicos que pensamos de un determinado modo, u optamos por alguna postura frente a nuestros respectivos escenarios.

Gracias a todos aquellos que enviaron sus textos y confiaron en esto, hayan sido publicados o no.

Se solicitó un texto de no mas de 6 páginas, con restricciones solo de tipografía y formato por cuestiones de impresión. El único criterio de selección de los textos, ha sido, su estructura, y que sea comprensible por otros. Y es de esperar que. De poder seguir publicando esta iniciativa, sea un lugar abierto para todo aquel que quiera compartir, lo que piensa.

Un agradacimiento especial al neurocientifico chileno Carlos Molina Craighton, y su familia, que han hecho posible la impresión de este ejemplar, y su particular y desinteresado apoyo y cariño.

M. Pilar Pinchart

Diiciembre, 2006.

0001

...he pensado...

P

1. Sobre Arte y Crítica

09 / 1.01. **"Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger, and Jackson Pollock"**
Comentarios al artículo de Clement Greenberg — Beatriz Amann

12 / 1.02. **Trascendencia Profana** — Andrea Buchner

2. sobre ciudad y literatura

19 / 2.01. **Reflexiones desde la periferia:** el mundo de Roberto Bolaño — Chiara Bolognese

3. Sobre Arquitectura, sostenibilidad, territorio...etc.

27 / 3.01. **La Cultura del Epicentro** — Antonio Alvarez-Cienfuegos

33 / 3.02. **Parámetros Materiales** — Ignacio Borrego Gómez-Pallete

39 / 3.03. **En busca del Arca Perdida** — Belén Butragueño

42 / 3.04. **La Iconostasis como estructura del Poema del Ángulo Recto:** coincidencias y conjeturas — Trinta da Cruz

47 / 3.05 **Arcana, Construcciones punitivas** — Pedro Donoso Aranguiz

54 / 3.06 **Bases Sustentables Y Recomendaciones para el desarrollo del ecotúrismo responsable en áreas naturales protegidas** — Miguel Ignacio Fredes

61 / 3.07 **Warq** — M. Pilar Pinchart

68 / 3.08 **Aprender de su forma de ser Reales,** Construcción y sentido. — José Quintanilla Chala

4. Sobre el ejercicio de la arquitectura

75 / 4.01 **los oscar, los grammy, los pritzker y la fama** — Cristian Olivos Valenzuela

77 / 4.02 **El arte de la guerra** — Juan Luis Font Valderrabano

1.

...sobre Arte y Crítica

1.01

Comentarios al artículo de Clement Greenberg “Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger, and Jackson Pollock”*

Beatriz Amann Vargas

* Texto de Clement Greenberg publicado el 27 de noviembre de 1943 en *The Nation* y recopilado en “Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume I. Perceptions and Judgements. 1939-1944” editado por John O’Brian, Universidad de Chicago (1986).

Buscaba leer una reseña de Clement Greenberg acerca de alguna exposición de arte de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y mis dedos ojeaban las páginas del Primer Volumen de “The Collected Essays and Criticsm” intentando decidirse por una en concreto. La lista de posibles era interminable y dispar, pero me llamó la atención este artículo que parece aunar en el título las exposiciones de tres artistas tan distintos como Marc Chagall, Lyonel Feininger y Jackson Pollock. ¿Cómo afrontaría C. Greenberg semejante reto? Una primera lectura del mismo me desilusionó al descubrir que el crítico no había necesitado ni pretendido comparar las exposiciones en ningún momento y que sus comentarios saltaban de manera lineal y definitiva de una a otra. Sin embargo, creo que son éstos párrafos esenciales para conocer la realidad del arte en la ciudad de Nueva York en los años 40, así como a la persona de Clement Greenberg y su crítica.

Comenzaré por el principio. Que la columna de arte, supongo semanal, de un periódico como *The Nation* se refiera el 27 de noviembre de 1943 a tres exposiciones de pintores diferentes (por nosotros hoy reconocidos), en tres galerías neoyorquinas distintas, sólo puede ser muestra de la viva actividad cultural y del auge artístico que se vivió en la ciudad de Nueva York tras la Segunda Guerra Mundial. El escenario bélico en Europa propició que gran parte de las vanguardias artísticas se trasladaran a los Estados Unidos de América, donde podían continuar su actividad y eran bien recibidas. Llegaron no sólo artistas, sino también coleccionistas y galeristas, que difundieron el trabajo de sus protegidos y lograron que la emergente juventud americana tuviera la experiencia directa del conocimiento de los maestros europeos. Se creó entonces un contexto especial para la pintura, donde convivieron los últimos días del Cubismo, del Expresionismo o del Surrealismo (Picasso, Kandisnky, Mondrian,…) con el nacimiento de lo que se conoce como Escuela de Nueva York o Expresionismo Abstracto (de Kooning, Motherwell, Rothko,…). Esta realidad evolutiva no sólo caracterizó a los artistas, sino también a las galerías de arte. Este artículo de C. Greenberg es prueba de ello.

Cada galería promovía una parte del escenario artístico posible. Así, nos encontramos con que Marc Chagall, bielorruso de origen judío afincado en París antes de trasladarse a América, expone su obra en la Pierre Matisse Gallery, propiedad del hijo mayor del pintor francés Henri Matisse, y que se caracterizó durante esos años por la promoción de artistas ya consagrados de origen europeo que se daban a conocer a la moderna sociedad americana. Esta galería abrió sus puertas por primera vez en 1931, en la calle 57. En cambio, la exposición de Lyonel Feininger, se muestra en la Nierendorf Gallery. Es ésta una galería originalmente afincada en Alemania que se traslada a la ciudad de Nueva York en el año 37 y que muestra el arte de su tiempo, frecuentemente de artistas alemanes o del este de Europa como Josef Schal, Kandinsky, o el propio Feninger, quien, aun nacido en Estados Unidos, desarrolló sus estudios en Alemania y fue profesor de la Bauhaus. Por último, es la galería de Peggy Guggenheim, Art Of This Century, la que se encarga de exhibir la obra del entonces desconocido y joven artista americano Jackson Pollock. No podía ser de otra manera, puesto que la figura de Peggy Guggenheim tuvo un papel fundamental tanto en la promoción entre el público de Nueva York de artistas europeos ya establecidos como Max Ernst (su marido), Jean Arp, Giorgio de Chirico, Giacometti y Theo van Doesburg,… como del descubrimiento y puesta en valor del grupo de artistas neoyorquinos que marcaría el rumbo del nuevo arte moderno del siglo XX

como Motherwell, Pollock, Rothko y Clyfford Still. Esta galería también se situaba en la calle 57.

En este amplio contexto, el crítico de arte C. Greenberg también ejerce su influencia y su elección. La columna que hoy leo detenidamente intenta mostrar cierta objetividad al nombrar sucesivamente el emplazamiento de cada una de las exposiciones y continuar con los comentarios sobre cada una de ellas sin dejar espacio para tomar aliento. Así, Marc Chagall es presentado, sin siquiera cambiar de párrafo, tras el nombre de la galería que representa la obra de Jackson Pollock. Sin embargo, el texto tiene un objetivo concreto que línea tras línea se moldea y logra posicionar al lector. La crítica a cada exposición se caracteriza por una descripción del momento que está viviendo el artista como creador (de crisis en el caso de Chagall, que muestra sólo obras producidas durante ese mismo año, hecho que compara con el cambio que también vivió el pintor francés Odilon Redon en la última década del siglo XIX; de evolución en el caso de Feininger, a quien desciende a lo mundano tras dar cuenta de sus cualidades más interesantes; de revolución en Pollock), tras la que nombra y profundiza, sobre todo en materia de color, sobre uno o dos ejemplos concretos de las exhibiciones que está presentando (*La nuit se mêle au jour,* de Chagall; *Feininger am Kai* y *The Barque*, de Feininger; *Guardians of the Secret, Male and Female* (gran formato) y *Conflict, Wounded Animal* (pequeño formato), de Pollock). Y a primera vista, o lectura, parece que el tratamiento haya sido ecuánime para los tres pintores y su obra; sin embargo, es el *americano* (así lo nombra el crítico) Jackson Pollock el auténtico beneficiario del texto. C. Greenberg, el crítico, se posiciona claramente a favor de este nuevo valor proclamándolo como el primer artista que logra algo positivo de la mezcla del color que caracteriza a la mayor parte de la pintura norteamericana: *"joven y lleno de energía y a la edad de treinta y uno, es Pollock un pintor que sigue su propio camino, separándose de la influencia de Miró, Picasso y la pintura mejicana"*. Es en el último párrafo de este texto donde se aprecia el verdadero valor propagandístico del mismo y queda demostrado el papel protagonista que tuvo cada uno de los participantes en la cruzada del arte más moderno de su tiempo por convencer a la sociedad americana: los propios artistas, los galeristas y los críticos de arte. ¿Necesita hoy la arquitectura a la persona del crítico para seguir avanzando?

Beatriz Amann Vargas, es arquitecta por la ETSA de San Sebastián (2002), y Docente de proyectos e investigadora en vivienda social en la ETSA de Madrid.

1.02

Trascendencia Profana

Andrea Buchner Anfruns

Artículo completo publicado en: ArquitecturaCOAM, n° 328, Madrid, 2001, p. 24-29

Paradójicamente algunas intervenciones especialmente emblemáticas del Land Art, por la cualidad presencial que alcanzan estas obras en relación al territorio y por el propio valor de abstracción del objeto presentado se sitúan en un plano que remite al fenómeno perceptivo ligado a la sacralización del objeto natural, a pesar que las intenciones programáticas de estos artistas son bien otras. Son intervenciones motivadas por un ideario profano que propone distanciarse de la nostalgia transcendentalista del Expresionismo Abstracto Americano mediante un interés en lo fenomenológico. Las cualidades visibles serán sistemáticamente construidas hasta vaciarlas de todo contenido cultural.

Esta ruptura con los valores simbólicos y narrativos de una obra artística repercute necesariamente en el observador que ya no decodifica un mensaje pictórico inteligible sino que debe abandonar sus herramientas intelectuales para entregarse a la experiencia de un fenómeno que sólo existe en función del espacio, el tiempo, la luz y el campo de visión del espectador. Este propósito es llevado a su extremo en las obras del Land Art donde la disposición racional de intervenciones objetuales lineares, circulares o reticuladas ya no proviene únicamente del diagrama siempre plano propio del arte minimalista sino se aventura en la irracionalidad del espacio real. (1) Este espacio tiene una modalidad fluida y amorfa hasta el momento en que la intervención artística transforma el plano caótico y homogéneo en un territorio ordenado estableciendo una señal identificable que facilita la experiencia global y total del paisaje. (2) Coincidiendo con

los estudios de Mircea Eliade sobre lo sagrado y lo profano (3) el artista se instala de forma análoga al hombre religioso en un espacio desconocido e indeterminado proyectando un punto fijo que será el eje central de toda orientación. Esta necesidad de crear un "centro" remite de modo intuitivo al terror del hombre primitivo ante el "caos" del espacio homogéneo que corresponde a su terror ante la nada. La cosmización de territorios desconocidos sucede al organizar el espacio. Este acto simbólico convierte en "real" aquel espacio y, a su vez, la propia existencia del humano. Para el hombre religioso aquella transformación simbólica de caos a cosmos equivale a una repetición ritual de la cosmogonía, es decir a la creación del mundo, imitando la obra ejemplar de los dioses. El artista de una obra de Land Art sin embargo no concibe su acto como una decisión "religiosa", aunque sí sea una expresión de su "estar en el mundo", la afirmación de su existencia y su capacidad de relacionar un objeto concebible con un espacio inconcebible.

El artista determina el tamaño y las cualidades materiales y espaciales de un objeto finito dentro de un espacio infinito. El objeto se pone en referencia con respecto al paisaje y, al ocurrir esto, ambos se convierten en interdependientes. De esta forma el paisaje se hace susceptible de ser dominado por la referencia al objeto. Aún así no es un dominio satisfactorio. El puro objeto no delata su verdadero tamaño sino se escapa de las herramientas perceptivas rechazando la escala. Según Michael Heizer, la escala es una medida estética, mientras que el tamaño es una medida efectiva. La interrelación entre paisaje e intervención no resuelve ni una ni la otra. Refiriéndose a su dique en espiral, "Spiral Jetty", Robert Smithson observa que "la escala depende de la capacidad de cada uno de tomar conciencia de las realidades perceptivas. Cuando uno se niega a separar la escala del tamaño, nos quedamos con un objeto o un lenguaje que aparece como cierto. Para mí la escala funciona gracias a la incertidumbre". (4) Este comentario apunta hacia los recursos que el espectador emplea para salvarse de la angustia existencial ante lo incomprensible. Sin embargo cumple con los propósitos del Land Art al sustituir el pensamiento por la experiencia eludiendo recursos susceptibles de ser utilizados para fundar un territorio de certidumbre, hasta aceptar el sentimiento de lo inenarrable.

Aquel aprovisionamiento de ausencia se acerca asombrosamente a los principios de la práctica del Zen y las técnicas meditativas orientales que buscan el vaciamiento de todo pensamiento. Hacia los años 70 van apareciendo comentarios de los propios artistas que aluden a la cualidad trascendental de algunas intervenciones del Land Art. Robert Smithson se refiere a este fenómeno cuando dice que "en Spiral Jetty lo inconmensurable

nos guía y nos transporta a un mundo que ningún número ni ninguna racionalidad podrían expresar." Michael Heizer es más explícito a la hora de describir semejante experiencia cuando afirma que "es interesante construir esculturas que tiendan a crear una atmósfera de estremecimiento. Las inmensas esculturas de tamaño arquitectónico crean a su vez el objeto y la atmósfera. El estremecimiento es una sensación parecida a la experiencia religiosa y pienso que si la gente se siente implicada es porque sienten que algo ha sido trascendido." También Robert Morris habla de esta cualidad intrínseca a algunas de las obras más emblemáticas del Land Art: "Nuestro encuentro con estos objetos en tres dimensiones nos reenvía al *self* que no podría ser "otro", que es irreductible a toda objetivación, a todo examen exterior."

La cercanía a lo trascendental se refleja asimismo en el interés de varios artistas por intervenciones de índole sagrada como las pirámides de Gizeh o la pirámide escalonada de Zóser en Saqqarah, Egipto, obras precolombinas como el Gran Juego de Pelota en Chichén Itzá , Yucatán, México, o el Observatorio de Uaxactum en Guatemala, y obras megalíticas como Stonehenge, The Long Man of Willington y The Giant of Cerne Abbas en Dorset, todas en Gran Bretaña. Las líneas en el desierto de Nazca, Perú, ocupan un lugar predilecto entre esas obras. La geometría de estos dibujos, la utilización de la tierra como superficie de inscripción, su tamaño gigantesco y sus connotaciones sagradas así como la necesidad de disponer de un punto de vista particular para percibirlas en su totalidad y sin distorsión inspiran a Richard Long a trazar una línea caminando a través de ella, en su obra "Walking a Line in Peru" de 1972, y son tema de reflexión en el ensayo de Robert Morris publicado en *Artforum* en Octubre de 1975 bajo el título "Aligned with Nazca". Hablando de las afinidades entre estos trazados milenarios y el Land Art escribe: "A la luz de estas notas sobre la naturaleza de la superficie y lo espacial, las líneas de Nazca adquieren una significación más profunda. Aquí, como para el Minimalismo, lo plano y lo espacial son experiencias indirectas. Mi teoría relativa a la función de las líneas refuerza esta noción de mediación. Esto implica que estamos dispuestos a incluir en esta visión de los trazados de Nazca la totalidad del paisaje. Debemos tener en cuenta no sólo las líneas sino también las montañas. Si suponemos que las primeras indican tanto corrientes de agua reales como puntos de fuerza espiritual localizados en la sierra, estamos entonces en presencia de parejas dialécticas: Lo plano y lo espacial, la línea y la montaña, la figura y el objeto, la abstracción y la realidad. Aquí, el símbolo-objeto coopera de forma que orienta hacia un proyecto humano las fuerzas de la naturaleza. Estas circulan a lo largo de

estas huellas realizadas por el artista en las que el símbolo lineal actúa como conducto de una energía espiritual que volvería a fluir hacia él a lo largo de las líneas."

Otro aspecto que está ausente en el diagrama plano del Minimalismo es la experiencia del tiempo. La obra de Land Art, fundada en lo fenomenológico, justamente induce al espectador a sumergirse en una experiencia de tiempo. Esta puede ser el tiempo transcurrido mientras el artista lleva a cabo su intervención que deja una huella como se manifiesta en el camino recto de Richard Long "Walking a Line in Peru", 1972, realizada en el altiplano andino, o en "Sleeping Place Mark" del año 1990 , inscripción negativa sobre la nieve del propio cuerpo del artista. En estos casos el tiempo es irreversible y adquiere un carácter procesual heredado de los conceptos artísticos desarrollados en los años 60 en prácticas como el action painting. El acento levita sobre el instante.

Otra forma de integrarse en la experiencia del tiempo, se da desde el movimiento del espectador alrededor de la obra. Este ejercicio de recepción enlaza la noción de tiempo con la de espacio. El desplazamiento transcurre en un intervalo temporal que se inscribe en el movimiento del espectador. Mientras que el instante es un concepto puntual, la duración se extiende linealmente. La fotografía de la obra de Michael Heizer "Dissipate", 1968, en el Black Rock Desert de Nevada contiene la potencialidad de este movimiento, o bien, representa una imagen posible o una fracción de tiempo de un recorrido imaginario.

Un intervalo temporal puede estar sin embargo también implícito en el propio objeto. El espectador asume una actitud contemplativa hacia el proceso de construcción, recepción y degradación de la obra. El interés se desplaza hacia la transformación de los materiales, hacia la experiencia del espacio y el cuerpo, lo que Michael Fried llamaría el "teatro" del mundo. (9) En "Spiral Jetty" aquel transcurrir del tiempo se hace visible en la medida en que el dique se va hundiendo lentamente en el lago. Es una metáfora poética sobre el carácter efímero de toda existencia y la dimensión casi ficticia de la realidad en un intervalo temporal. El tiempo recorre un trayecto circular que se cierra con la desaparición de la obra hasta llegar al comienzo del ciclo: el espacio homogéneo y el tiempo indefinido o la tabula rasa y el horror vacui.

Cuando el instante se extiende en la historia, el tiempo se dota de una nueva dimensión donde el mito desde la profundidad del pasado, o la ciencia, desde su extensión hacia el futuro, forjan la columna vertebral última. Spiral Jetty renueva las antiguas leyendas indias según las cuales los torbellinos subterráneos llevan las aguas del lago al océano. La película que nos transporta a los orígenes de la creación del mundo, al corazón del sol en fusión, y que nos enseña las grúas trabajando en el lago como animales prehistóricos, se

transforman en el mejor vehículo de aquel mito. (10) Robert Hobbs descifra los componentes de aquella experiencia temporal con la siguiente interpretación: “Spiral Jetty, situado en el lago llamado “el Mar Muerto de América” es una imagen del tiempo contraído: el pasado inmemorial (el comienzo de la vida dentro de las soluciones salinas simbolizadas por el lago) es absorbido por el pasado lejano (simbolizado por las fuerzas destructoras de los torbellinos legendarios en el lago) y el pasado reciente de un optimismo ya caduco (simbolizado por el Golden Spike Monument).” (11)

De una experiencia temporal aún más amplia habla Nancy Holt en un artículo para *Artforum* sobre sus “Sun Tunnels”, 1973-76, en el Great Basin Desert de Utah: “El día se transforma en noche y asistimos a una inversión del cielo; sobre la tierra se proyectan las estrellas y dentro de un túnel frío, manchas de calor. Pero esta instalación en el desierto, mediante una experiencia individual, nos debería abrir a la dimensión cósmica del tiempo: En el desierto, el “tiempo” no es solamente un concepto mental o una abstracción matemática. Las rocas en la lejanía no tienen edad; han sido depositadas en estratos durante cientos de millones de años. El “tiempo” adquiere una presencia física. Sólo a diez millas al sur de los Sun Tunnels se encuentran los lagos de sal de Bonneville, uno de los pocos lugares en el mundo donde se puede realmente ver la curvatura de la tierra. Integrarse en este tipo de paisaje y caminar sobre un suelo que jamás ha sido hollado da una sensación real de estar en este planeta girando en el espacio en un tiempo universal.” (12)

El vaciamiento de contenidos perseguido por el Land Art da acceso a una experiencia que es más que la suma de fenómenos en función del espacio, el tiempo, la luz y el campo de visión del espectador. Aún sin la intención de trascender lo que el objeto realmente “es”, hay una experiencia implícita que conecta con la sed ontológica del hombre. Robert Morris intuye esta búsqueda con las siguientes palabras: “En el dominio del espacio real el dilema sujeto – objeto es imposible de resolver. Aquí puede que el laberinto sea una metonimia de la búsqueda de sí mismo que exige un errar continuo, un abandono de los propios puntos de referencia.” (13) El artista desarrolla su intervención en un punto y un momento específico de los ejes infinitos del espacio y del tiempo. En el punto de encuentro de los ejes está el grado cero donde se sitúa la experiencia trascendental. Para el hombre contemporáneo una trascendencia profana.

Notas

(1) Morris, Robert: “Aligned with Nazca” en Artforum, Octubre 1975.
Sosa, José Antonio: Contextualismo y Abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura. Instituto Canario de Administración Pública/ Gobierno de Canarias/ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 1995.
Eliade, Mircea: Lo Sagrado y lo Profano. Paidós, Barcelona 1998 (primera edición: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1957.)
Cita de Robert Smithson en Tiberghien, Glles A.: Land Art, capítulo 2: Esculturas inorgánicas, Editions Carré, París 1993, página 71.
(5) Cita de Robert Smithson en Tiberghien, Glles A.: Land Art, capítulo 2: Esculturas inorgánicas, Editions Carré, París 1993, página 71.
(6) Cita de Michael Heizer en Tiberghien, Glles A.: Land Art, capítulo 2: Esculturas inorgánicas, Editions Carré, París 1993, página 77.
(7) Morris, Robert: “Aligned with Nazca” en Artforum, Octubre 1975.
(8) Morris, Robert: “Aligned with Nazca” en Artforum, Octubre 1975.
Tiberghien, Glles A.: Land Art, capítulo 4: El tiempo en la obra, Editions Carré, París 1993, página 153.
Tiberghien, Glles A.: Land Art, capítulo 4: El tiempo en la obra, Editions Carré, París 1993, página 146.
Hobbs, Robert: Sculpture, Ithaca/ Londres, Cornell University Press, 1981, p. 193, en Tiberghien, Glles A.: Land Art, capítulo 4: El tiempo en la obra, Editions Carré, París 1993, página 161.
Cita de Nancy Holt, “Sun Tunnels”, Artforum, Abril 1977, p. 34-35, en Tiberghien, Glles A.: Land Art, capítulo 4: El tiempo en la obra, Editions Carré, París 1993, página 147.
(13) Morris, Robert: “Aligned with Nazca” en Artforum, Octubre 1975.

IL. Michael Heizer, Dissipate, 1968, (Nine Nevada Depressions), Black Rock Dessert, Nevada.

[Land Art, p.23

Andrea Buchner Anfruns, es arquitecta por la Technische Universität München (1995). Reside en Madrid desde 1997 como coordinadora de exposiciones de Arte y Arquitectura.

2.

...sobre Ciudad y Literatura

2.01

Reflexiones desde la periferia: el mundo de Roberto Bolaño

Chiara Bolognese.

Roberto Bolaño, escritor chileno afincado en Cataluña, desde la distancia, hablaba a menudo de América Latina, intentando mantener vivo el recuerdo de los acontecimientos que tanta importancia tuvieron en la historia del siglo XX. De ahí que, en sus textos, Chile y México –el lugar de su adolescencia y de sus comienzos poéticos– aparezcan constantemente, desempeñando además la función de "lugares de la memoria". A estos dos países se les debe añadir el relevante papel de Europa, de Cataluña en particular, que el autor eligió como su residencia definitiva, y que aparece a menudo como escenario de sus historias.

Los personajes de Bolaño son vagabundos que se desplazan constantemente de un país a otro, sin poder nunca parar su errancia. Ajenos a todo lo que les rodea, estos individuos van a crear su propio territorio, el *territorio Bolaño*, en el cual se mueven arrastrando sus vidas en los márgenes del sistema. La construcción del universo bolañano busca ser, entre otras cosas, una profundización en la realidad de los excluidos. El enfoque de sus obras siempre está basado en una mirada desde la periferia de las grandes metrópolis, cuyos habitantes sufren un profundo desarraigo y viven ahogados en la indiferencia y dominados por la cultura del vacío[1].

1 Cfr. Gilles Lipovetsky, 1986, La era del vacío, Barcelona, Anagrama.

2 Roberto Bolaño, 1996, Estrella distante, Barcelona, Anagrama, p. 66.

3 Ibid., p. 30.

Es justo esta lógica de lo periférico, la que otorga nueva relevancia a los marginados y a los lugares más desolados: los suburbios degradados latinoamericanos son el escenario más adecuado para los individuos del autor, como sugiere esta descripción de los desplazamientos de Diego Soto, uno de los protagonistas de *Estrella distante*, quien

> Aparecía y desaparecía como un fantasma en todos los lugares donde había pelea, en todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso.[2]

La marginalidad parece ser lo único que les queda a los personajes bolañanos. El autor va configurando lugares desdibujados en los cuales el espacio y el tiempo son vagos y los seres humanos andan desorientados, hundidos en su sufrimiento:

> En el horizonte vi unos montes bajos entre los cuales se perdía la carretera. Por el este empezaba a aparecer la noche. ¿De qué color es el desierto de noche?, me había preguntado días atrás en el motel. Era una pregunta retórica y estúpida en la que cifraba mi futuro, o tal vez no mi futuro sino mi capacidad para aguantar el dolor que sentía.[3]

El desierto se va borrando al anochecer y se transforma en un lugar que resalta una vez más la sensación de estar extraviados de los individuos que lo atraviesan.

La ciudad bolañana

El continuo fluctuar entre exilio y cosmopolitismo, entre patria y sentimiento de extrañamiento que sufrió Bolaño en su vida, encuentra su imagen, al tiempo que su causa, en los espacios que representan sus escenarios narrativos. La existencia de sus individuos se desarrolla en los lugares de la parálisis, como los de los protagonistas del poema largo "Los neochilenos", que se mueven en "un lodazal / infinito [...] Para siempre / gobernados / Por el azar"[4].

Los territorios –con sus límites y sus particularidades– dejan de existir y se convierten en espacios sin confines: "La ciudad, como toda ciudad, era inagotable"[5], reflexiona un protagonista de *2666*. Los personajes, por lo tanto, pasan a experimentar un sentimiento de desubicación, que los empuja a moverse de un sitio a otro, adscribiéndose a una condición de extraterritorialidad.

2 Roberto Bolaño, 1996, Estrella distante, Barcelona, Anagrama, p. 66.

3 Ibid., p. 30.

4 Roberto Bolaño, 2000, Tres, Barcelona, Acantilado, p. 72.

5 Roberto Bolaño, 2004, 2666, Barcelona, Anagrama, p. 171.

Todos los escenarios son desdibujados en la obra de Bolaño. Los países latinoamericanos siempre aparecen en descripciones en las cuales el presente y el recuerdo se mezclan, y las ciudades se construyen a través de los fragmentos de los cuentos y de la memoria de los protagonistas. En las grandes capitales, los protagonistas crean sus pequeños mundos donde se produce el encuentro, o más bien el desencuentro, entre la macrorrealidad de las metrópolis y la microrrealidad de sus vidas.

En efecto, son los habitantes quienes dan vida a los lugares: muchas de las ciudades bolañanas parecen adquirir consistencia y realismo sólo gracias al tránsito de sus personajes y cuando éstos las abandonan ellas vuelven al olvido. Ciudades y lugares, pues, que viven y mueren en función de los movimientos de los individuos que ahí pasan, como reflexiona Juan García Madero, protagonista de Los detectives salvajes, acerca del bar Encrucijada Veracruzana, donde se reunían sus compañeros, los jóvenes poetas real visceralistas:

> Es curioso: las mutaciones que sufre un establecimiento de esta naturaleza visitado por la tarde o por la noche e incluso por la mañana. Cualquiera diría que se trata de bares diferentes. Esta tarde el local parecía mucho más cochambroso de lo que en realidad es. Los personajes patibularios de la noche aún no hacen acto de presencia, la clientela es [...] más huidiza, más transparente, también más pacífica.[6]

El espacio de Bolaño está constituido por ciudades reales –las que tuvieron un papel relevante en su vida–; por poblaciones y lugares inventados –o que, más bien, fluctúan entre la realidad y la ficción– y por no-lugares.

Pasemos ahora a ver algunos ejemplos, bien conscientes de que se trata sólo de sugerencias ya que el tema es mucho más amplio[7].

1. Ciudad de México

El DF con sus "calles oscuras"[8], "calles desangeladas [...] entre arbolitos agonizantes y paredes descascaradas"[9], un "DF de pesadilla, de pesadilla desfalleciente"[10], es el que constituye el contexto de muchas obras de Bolaño. Se trata de la descripción de una metrópoli que él amaba profundamente, pero de la cual, al mismo tiempo, buscaba subrayar la sensación de precariedad que experimentó en ella nada más llegar:

6 Roberto Bolaño, 1998, Los detectives salvajes, Barcelona, Anagrama, p. 19.

7 Desarrollo el estudio de los escenarios de la escritura bolañana en el tercer capítulo de mi tesis doctoral titulada "Temas posmodernos en la obra de Roberto Bolaño".

8 Roberto Bolaño, Tres, cit., p. 85.

9 Roberto Bolaño, Los detectives salvajes, cit., p. 110.

10 Ibid., p. 381.

Era un emigrante de quince años pero las calles de
México lo primero que me dicen es que allí todos somos emigrantes,
emigrantes del Espíritu.
Ah, las hermosas [...] las terribles
calles de México colgando del abismo
mientras las demás ciudades del mundo
se hunden en lo uniforme y silencioso.[11]

Unas calles que, sin embargo, aún invitan a la esperanza, ya que están en equilibrio inestable, pero todavía no se han hundido en la nada, como las de las demás ciudades. Son avenidas espectrales, en donde las miradas de los transeúntes sólo encuentran elementos reveladores de su angustia existencial, como reflexiona Auxilio Lacouture, protagonista de *Amuleto*, hallándose sola y sin rumbo en el Distrito Federal:

> me vi caminando [...] impelida por el misterio que a veces se parece al viento del DF, un viento negro lleno de agujeros con formas geométricas, y otras veces se parece a la serenidad del DF, una serenidad genuflexa cuya única propiedad es ser un espejismo.[12]

La ciudad misma refleja la condición de perdición del individuo, como también recuerda el loco Quim Font, personaje menor de *Los detectives salvajes*, que vive en una ciudad cuyos espacios se van modificando según el progresar de su desequilibrio mental: "la calle se había transformado en un rompecabezas de penumbra al que le faltaban varias piezas, y una de las piezas que faltaban [...] era yo mismo"[13], reconoce con una capacidad de autoanálisis deslumbrante.

2. Los lugares inventados

Las ciudades ficcionales son aún más imprecisas, pero igual juegan un papel importante en la obra de Bolaño. Son muchas las historias que se desarrollan en poblaciones sin nombre, en la encrucijada entre el espejismo y la pesadilla. Éstas van a constituir la *tierra de nadie* a la cual Bolaño hace alusión en "El último canto de Pedro Lastarria, alias el Chorito", en donde se define como "Sudamericano en tierra de / Nadie"[14], y luego "Sudamericano en tierra / de sombras"[15].

11 Roberto Bolaño, 2000, Los perros románticos, Barcelona, Lumen, pp. 45-46.

12 Roberto Bolaño, Amuleto, cit., p. 110.

13 Roberto Bolaño, Los detectives salvajes, cit., p. 383.

14 Roberto Bolaño, Los perros románticos, cit., p. 62.

15 Ibid., p. 63.

Una parecida sensación de abandono y desolación la transmite la descripción de Z, el pueblo en el que se desarrolla *La pista de hielo*. De él sólo se sabe que es un sitio de la costa catalana, alrededor del cual se hallan "Y, a pocos kilómetros de Z, y [...] X, un poco más al sur de Y, pero [...] suficientemente cerca de Z"[16]. Estas palabras muestran la dificultad que se encuentra en ubicar exactamente el pueblo y, de paso, quieren sugerir la indefinición de sus habitantes. Una situación que en la misma novela encarna también el palacio Benvingut –sitio fundamental, ya que allí tiene lugar el crimen alrededor del cual gira toda la historia– que, por el "carácter laberíntico, caótico, vacilante, de todas y cada una de las plantas [...] visto desde el mar [...] produce [...] la impresión de hundimiento, como si se asentara sobre arenas movedizas y no sobre piedra viva"[17].

La impresión que se percibe al entrar en los espacios de Bolaño es, por lo tanto, la de un ahogo constante, de un estado de encierro que acompaña a los protagonistas, vayan donde vayan.

Se trata de lugares que, en cierto sentido, preconizan la muerte de sus habitantes, como percibe Bianca, la protagonista de *Una novelita lumpen*, cuando analiza las diferencias entre su casa y la de Maciste, el actor ya sin éxito del cual cree estar enamorada:

> Toda la casa [...] parecía viva. Viva en la dejadez, viva en el abandono. Pero viva. Mi piso, por poner un ejemplo, únicamente me parecía un piso, cada día más pequeño, si acaso, con los ecos de miles de horas de televisión [...] pero sólo era un piso, es decir estaba muerto. La casa de Maciste no. La casa de Maciste era una promesa y una enfermedad.[18]

Ambos sitios se presentan a los ojos de la joven como mustios y vacíos, sin embargo Maciste arrastra su existencia en un lugar que parece todavía vivo, mientras que Bianca sabe que la única vida que tiene su piso está constituida por el recuerdo de las voces que allí se escucharon y que ya callaron para siempre.

3. Los no-lugares

El sociólogo francés Marc Augé evidencia que en el mundo actual van cobrando importancia "los lugares superpoblados [...] en donde se [cruzan] ignorándose, miles de itinerarios individuales"[19] y que define como no-lugares. Se trata de espacios que no

16 Roberto Bolaño, 2003, La pista de hielo, Barcelona, Seix Barral., p. 30.

17 Ibid., pp. 37-38.

18 Roberto Bolaño, 2002, Una novelita lumpen, Barcelona, Grupo Random House Mondadori, p. 103.

19 Marc Augé, 1993, Los «no lugares». Espacios del anonimato, Barcelona, Gedisa.

propician relaciones auténticas, estimulando sólo roces entre extraños que permanecen tales incluso después del encuentro, encerrados en su soledad y preocupados sólo por sobrevivir. Y es allí donde los personajes bolañanos hallan un ambiente adecuado para sus vidas. Ellos, en efecto, se mueven por zonas periféricas, que no invitan a los transeúntes a quedarse, sino más bien a pasar sin dejar ningún rastro, a alejarse cuanto antes para escapar de su derrumbe y de la atmósfera de desesperación que las caracteriza. Dichas zonas son descritas como "barrios extremos, estaciones en desuso, avenidas que parecían no acabar nunca y que de la manera más abrupta desembocaban en terrenos baldíos"[20]. Siempre se hace referencia a sitios poco acogedores y degradados.

En la literatura del chileno, además, aparecen con frecuencia los hoteles, todos iguales y sórdidos, en donde los protagonistas se pierden:

> hoteles que parecían organismos vivos.
> [...] hoteles como el interior de un perro de laboratorio.
> Hundidos en la ceniza.
> [...] hoteles que parecían organismos vivos de películas de terror
> [...] hoteles-coleópteros [...] hoteles-araña.[21]

La misma desolación la transmiten las estancias en los moteles: "un motel de las afueras, un motel espantoso en medio de una carretera que no llevaba a ninguna parte"[22]. Son lugares que representan un alto en un camino que no tiene meta.

Es en la novela *2666* donde más se otorga protagonismo a los no-lugares, ya que todas las distintas historias confluyen en el desierto de Sonora, emblema de la indefinición, de la nada, del viaje y de la búsqueda inútil; es el lugar deshabitado por excelencia, o habitado sólo por nómadas.

En dicho texto se ofrece, además, un interesante ejemplo de no-lugar en la descripción de la población llamada El Obelisco, que ha ido transformándose en un lugar de tránsito:

> ni era propiamente un poblado ni tampoco llegaba a colonia de Santa Teresa y [...] era más bien un refugio de los más miserables entre los miserables que cada día

20 Roberto Bolaño, 1999, Monsieur Pain, Barcelona, Anagrama, p. 78.

21 Roberto Bolaño, Los perros románticos, cit., pp. 68-69.

22 Roberto Bolaño, 2001, Putas asesinas, Barcelona, Anagrama, p. 28.

> llegaban del sur de la república y que allí pasaban las noches e incluso morían, en casuchas que no consideraban sus casas sino una estación más en el camino hacia algo distinto o que al menos los alimentara.[23]

Y es así como algunos lugares pasan a representar sólo los escenarios de la espera y de la promesa; los individuos se reúnen allí, utilizándolos exclusivamente como un nuevo punto de salida. Desde Santa Teresa, por ejemplo, muchos se ilusionan en poder pasar a los Estados Unidos, para ir al encuentro de una vida mejor. Es una ciudad grande, pero no estimula a sus habitantes a echar raíces: "La ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal"[24], se dice en la novela, subrayando así la transitoriedad de la condición de los individuos en cuestión, listos para emigrar.

Los personajes se mueven mucho, nunca permanecen largo tiempo en los sitios donde se encuentran, pero al fin y al cabo siempre dan con la misma realidad, ya que lo que les aguarda más allá de las fronteras resulta ser igual de desesperanzado que lo que han dejado.

Es un movimiento alucinado el que guía a los individuos bolañanos y que no hace sino exteriorizar la confusión mental que los caracteriza.

En este sentido es muy indicativa la conclusión del poemario *Tres*, en la cual el yo poético recuerda: "se ponía a llover y volvíamos tranquilamente a casa. ¿Pero dónde estaba nuestra casa?"[25], evidenciando así la dificultad de encontrar una ubicación en el mundo.

Chiara Bolognese; Milán, Es Licenciada en Filología Española e Inglesa por la Universidad Católica de Milán (2001), y Candidata doctora por la Universidad Autónoma de Madrid.

23 Roberto Bolaño, 2666, cit., p. 628.

24 Ibid., p. 149.

25 Roberto Bolaño, Tres, cit., p. 105.

3.

...sobre Arquitectura, sostenibilidad, territorio...etc.

La cultura del Epicentro

Criterios solidarios con el hombre que habita la ciudad global.

Antonio Alvarez–Cienfuegos Rubio

EPICENTRO

Usted está cansado de experimentar el epicentro, aunque no pudo apreciarlo si esperaba que fuera una experiencia reconocible.

Epicentro es el centro propio de la ciudad tardocapitalista, ensimismada, e insolidaria con el ciudadano. Surge como vehículo de los poderes socioeconómicos y recurso de un sistema donde el ciudadano es convertido en consumidor; un punto centrífugo de la ciudad que concentra un amplio abanico de recursos adaptables y se establece como aparente "objeto a la carta" a determinar por el ciudadano.

El epicentro, es aquel centro surgido como escenario de una ciudad figurada, antítesis del concepto de centro urbano (nodo, atractor…). Siendo un valor por saturación, sobredosis y éxtasis.

No hace falta combatir el epicentro, hay que reconocerlo y valorarlo en su medida. Urge re-plantear la función "ciudad-ciudadano" a través de la variable "centro".

PLAN(T)EAMIENTO

1. COMPLEJIDAD (Condición de elementos de naturaleza plural): La plurificación social contemporánea genera una influencia sobre la globalidad de las decisiones adoptables, repercutiendo en la ciudad y sus centros.

2. UNIDAD: El centro habla del valor del hombre en una sociedad -en qué medida ésta es instrumento del hombre y no éste instrumento de ella-.

3. HOMBRE: Como hecho abstracto y savia de múltiples conceptos: Su recuperación como unidad de valor de la ciudad contemporánea.

4. CORAZÓN: Órgano de naturaleza muscular, común a todos los vertebrados y a muchos invertebrados, que actúa como impulsor de la sangre (..). Centro de algo. Es un elemento único y autosuficiente. Ejerce una influencia sobrenatural sobre el resto del organismo de él dependiente. La existencia del corazón condiciona la viabilidad del resto de organismos.

5. CENTRO: Lugar o situación donde alguien o algo tiene su natural asiento o acomodo. Fin u objeto principal al que se aspira o del que se siente atracción. Se establece como elemento necesario pero no indispensable y en ningún caso debe ser único. El centro habla de potencialidades y repercute sobre determinados sectores de la sociedad. Existen tantos centros como maneras de entender la ciudad existan.

IDEAS

1. Si el congreso CIAM VIII de Hoddesen de 1957, planteó las cualidades de los nuevos centros, hoy la problemática radica en su configuración dentro de la ciudad y cómo afectan al desarrollo de la misma; Cómo actúan o se experimentan por sus ciudadanos así como el nivel de saturación que reflejan. Los centros hablan de la salud de las ciudades, del nivel de coherencia entre las relaciones de sus ciudadanos y de sus diversos intereses.

2. En una ciudad existen tantos centros como formas de entender la sociedad; han tenido un claro referente en los movimientos sociales e históricamente se han orientado hacia situaciones concretas ligadas a poderes y jerarquías.

3. Del orden y el estudio de estos diversos centros surgirían herramientas de estudio sobre los estados límites de las ciudades, pudiendo analizarse: el grado de diversificación de centralidades en la ciudad, la accesibilidad a los puntos de interés o la convergencia de intereses de los ciudadanos.

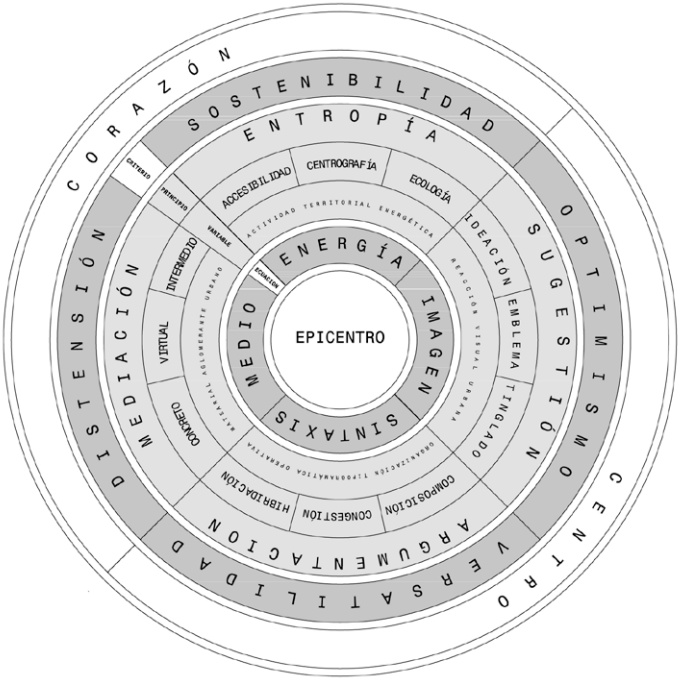
4. ¿Son deudoras de su centro histórico las ciudades que crecen?

5. Se necesitan nuevas armas para cualificar los centros urbanos valorando su existencia e influencia para el desarrollo de determinadas organizaciones urbanas.

+1. El corazón de la ciudad es el centro de expresión de la vida urbana. Es un hecho sociológico y abstracto formado en la medida que el hombre decide realizar su actividad pública, (no laboral) en un determinado ámbito. +2. El corazón de la ciudad como una escultura de Calder: El centro no puede ser estático ni absoluto… debe adaptarse a las

rápidas mutaciones de la vida. La escultura de Calder: claramente definida en sus diversas formas pero móvil y relativa en sus sucesivas relaciones[2]..

DICciograma: …o la relación hombre-centro tamizada a través de la solución de unos "criterios solidarios".



PROCESO

Se determinan cuatro conceptos de partida: Energía (geografía), Imagen, Sintaxis (tipología y utilidad) y Medio (espacio)

Se trabaja en la vertebración de unas ecuaciones, a través de unas variables de estudio y unos principios de actuación, en la búsqueda de algún criterio solidario de la ciudad con el ciudadano.

Procesado todo en un vocabulario, resultan los "criterios solidarios" buscados.

ENERGÍA (mide la adaptación de un territorio): Potencialidad de un determinado territorio para generar centralidad mediante un conjunto de cualidades existentes: reciclables, adaptables y modificables.

Variable energética: **A.T.E:** *(Actividad territorial energética)* Relativo al proceso de activación de un determinado sector urbano a través de las transformaciones energéticas necesarias para su aprovechamiento global. El valor ATE traducirá un determinado

esfuerzo energético, ponderado por ecuaciones como la accesibilidad[26] (relativo a lo urbano) centrografía (relativo al territorio) y ecología (relativo a la naturaleza)

Principio energético: Una centralidad urbana es energéticamente bondadosa en la medida que su ATE es estable en relación al medio en el que se inserta.

Entropía: 1 Magnitud termodinámica que mide la parte no utilizable de la energía de un sistema. 2 Medida del desorden de un sistema. 3 Medida de un conjunto de variaciones energéticas sobre un territorio en relación a su amortización actual o futura. *4* Tensión de una determinada intervención urbana.

Criterio energético de solidaridad: 1**(**-de sostenible) Propiedad de un proceso que puede mantenerse por si mismo. 2 Propiedad del territorio modificado que mide la laxitud del mismo de acuerdo con criterios de accesibilidad, centrografía y ecología. 3 Cualidad de los sistemas urbanos con entropía mínima. **SOSTENIBILIDAD**

SINTAXIS (evalúa la forma del centro)*:* 1 Parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos. 2 Conjunto de reglas que definen las secuencias correctas de los elementos de un lenguaje de programación. 3 Sistema de organización tipológico-programático de las estructuras urbanas.

Variable sintáctica: O.T.O: *(Organización Tipo-gramática Operativa)* Referido a las diferentes concreciones que puede adoptar un determinado centro urbano. Cada centro responde a un esquema mental previo que condiciona su desarrollo. El OTO atendería a diversos polos mediando en el reconocimiento de una intervención central: la congestión (caos- relativo a la acumulación), la hibridación (relativo a la mezcla) y la composición (culturalismo- relativo al orden)

Principio sintáctico: Una centralidad urbana es sintácticamente bondadosa en la medida que su OTO garantiza un grado de versatilidad. Dicha versatilidad deberá mantener un grado de coherencia regulado por una argumentación

Criterio sintáctico de solidaridad: 1 Capacidad de adaptación de un determinado elemento a diversas situaciones. 2 Como en una composición literaria, sería la acumulación de diversas líneas en una armoniosa composición que carece de sentido literal y ni siquiera es coherente en su presentación. 3 Elementos concretos, diferenciados

26 "Permite incorporar zonas no necesariamente urbanas, pero sí especialmente cualificadas, al quedar en el radio de influencia de una determinada vía rápida de comunicación. (…) Estos espacios de hiperconectividad son las áreas globales de la ciudad, nuevos centros parciales y monofuncionales, terminados de configurar por la accesibilidad en vehículos individuales. La arquitectura de la ciudad global. Zaida Muxí. Gustavo Gili 2004. pg 28;

entre ellos, ritmados por un orden mutable que facilita la ampliación o disminución del texto (centro de la ciudad)[27] **VERSATILIDAD**

IMAGEN (evalúa la percepción del centro): 1 Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. 2 Relativo a la reacción visual urbana que ofrece un determinado objeto a la ciudad.

Variable imaginaria: R.V.U. *(Reacción Visual Urbana)* Coeficiente de ponderación de las distintas percepciones de elementos en el entorno urbano. La lectura de los distintos objetos que forman el espacio central está sometida a un filtro mental del cual depende la cualificación de los mismos; varía según el nivel de percepción, de la conciencia y el subconsciente. Asistimos a una calificación de los centros según la imagen psíquica, fisiológica o física.

Principio imaginario: Una centralidad urbana es imaginariamente bondadosa en la medida que su R.V.U garantiza un grado de optimismo el cual luchará constantemente frente al desgaste.

Criterio solidario de percepción 1 Propensión a ver y juzgar las cosas en su aspecto más favorable. 2 Condición necesaria para el progreso.[28] 3 Reflejo inmediato de la interacción del ciudadano con su medio.4 Número de intenciones/potencialidades proyectadas sobre la ciudad por parte de un receptor habitante. **OPTIMISMO**[29]

MEDIO (referido a la masa que rodea al centro): 1 Que está entre dos extremos, en el centro de algo o entre dos cosas. 2 Biol. Conjunto de circunstancias exteriores a un ser vivo. 3 Material desconocido. Conglomerado de elementos naturales, artificiales e inmateriales, porosos o fibrosos, reales o virtuales, abiertos o cerrados. Sustrato poético desde el que se mira, vive y se construye el centro.

Variable sustancial :M.A.U *(materia aglomerante urbana)* Coeficiente de ponderación del medio que circunscribe una determinada centralidad. Se plantean espacios tangibles

27 Tokio: Los habitantes organizan sus vidas a lo largo de las carísimas líneas de metro de múltiples empresas tratando de realizar el mínimo número de transbordos. En cuanto a actividades, forma urbana y tipologías arquitectónicas, cada zona es una realidad autónoma y desligada del resto. El espacio urbano es imposible de concretar desde la globalidad, ya que está continuamente densificándose y desdensificándose, expandiéndose y contrayéndose, subiendo y bajando. Tokio como paradigma de la ciudad posmoderna: un organismo cuyo centro es un vacío. La conexiones son estables pero los contenidos cambiantes. N. d A.

28 Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada. Def. Vicente Guallart Actar 2001. Pg 196

29 "Cada una de las 2028 manzanas de Manhattan esconde un arca similar (…) que recluta su propia tripulación, rivalizando en pretensiones y promesas de redención por la vía de un mayor hedonismo.
Al existir con tal abundancia su impacto acumulativo es el optimismo; juntas, estas arcas ponen en ridículo a posibilidad del Apocalipsis." DELIRIO DE NUEVA YORK, Rem Koolhaas, Gustavo Gili 2004

(concretos), espacios intangibles, de mediación infinita (virtuales) y espacios mixtos (intermedios)

Principio sustancial: Una centralidad urbana es sustancialmente bondadosa en la medida que su MAU garantiza un grado de distensión.

Criterio solidario de aglomeración: 1 Acción y efecto de aflojar, relajar, disminuir la tensión. 2 Es el cúmulo de sensaciones que hacen abarcable un determinado punto urbano. Es una síntesis entre la emoción y el medio. **DISTENSIÓN**

BIS

El Dicciograma otorga un índice de posibilidades de estudio:

-El desgaste o la lucha irreversible de los centros contra el deseo.

-La exclusión o la necesidad de evitar la especificidad de los centros.

-Estructura-Versatilidad o la relación de la arquitectura y el hombre

-Geografía-Sostenibilidad o la ciudad vs. la naturalización del medio.

-Espacio-distensión o la reacción física al interaccionar con un conjunto.

-Imagen-optimismo o la concreción psíquica de una reacción respecto al conjunto.

-El Optimismo como arma positiva en el desarrollo de las sociedades y las personas que en ella habitan.

-La distensión como cúmulo de sensaciones que hacen abarcable un determinado punto urbano, síntesis entre la emoción y el medio.

(SÍN)TESIS

Nos aproximamos a unos criterios positivos, casi leyes naturales, que pueden preconfigurar unas cualidades básicas que garanticen el equilibrio del binomio ciudad-hombre.

Abiertos a un uso expansivo, los criterios perfilarían una reactivación sensorial y en su interacción, provocarían el placer y la alegría de vivir. El hombre se establece como material sensible en una trama de posibilidades de carácter positivo y natural: estimulación, cambio, acción, flexibilidad; sorpresa y manipulación; expresividad.

Alcanzaríamos una ciudad que, en su gestión de las relaciones humanas, permitiría un desarrollo cultural y social autónomo del ciudadano. Esta libertad, multiplicada por todos y cada uno de ellos, solo puede transmitir Optimismo. En caso contrario, deberíamos aceptar con vitalidad la llegada del Apocalipsis.

Antonio Alvarez-Cienfuegos es arquitecto por la E.T.S.A, Sevilla, 2001.

3.02

Parámetros materiales

Ignacio Borrego Gómez-Pallete

Los arquitectos han descrito tradicionalmente las circunstancias de la materia bajo una visión estrictamente disciplinar, y alejada de la realidad contemporánea.
Parece una tarea interesante reelaborar una lectura de los parámetros que influyen en la toma de decisiones de proyecto, para acercarlos a unas circunstancias complejas y multidisciplinares.

A continuación se describen cinco aspectos de la materia que de forma aditiva pueden enriquecer el conocimiento y percepción de cualquier producción material.

Materia 1. Coeficiente de sostenibilidad

Las circunstancias socioeconómicas han estimulado, de modo emocionante, muy diferentes respuestas para adaptar procesos creativos y constructivos a una realidad accesible, como por ejemplo la relación, generalmente directa, entre el tamaño de los elementos de una obra y el nivel de industrialización de su proceso (desde ladrillos hasta elementos completos de fachadas ejecutados en taller y transportados e instalados en obra)

La realización arquitectónica se encuentra inmersa en un mercado implacable en el que los parámetros económicos son absolutamente decisivos. Esto no debería ser preocupante si estos condicionantes no estuvieran guiados por directrices de rentabilidad a corto o medio plazo.

Una de las consecuencias de la globalización es la conciencia de la finitud del soporte habitable, y sus recursos naturales. La Tierra es explotada a gran escala, y a parte de

agricultura e industria, la construcción desempeña un importante papel en el consumo de estos recursos limitados.

Es por tanto necesario introducir parámetros de sostenibilidad en la interpretación del proceso constructivo completo. Para ello podríamos simplificar de manera práctica los recursos naturales aceptando que un proceso será tanto mejor cuanto menor sea su consumo material.

La realización de un proyecto implica la implantación en un entorno, la aportación y retirada de materiales, y el mantenimiento durante su uso. La reversibilidad de cada uno de las tres fases es muy relevante en su valoración.

Sustrato. La modificación de la topografía y vegetación supone un intercambio de materia (posiblemente inutilizándola) y altera las propiedades naturales preexistentes.

Implantación. La construcción implica un empleo de materia que puede ser reciclada posteriormente, o quedar inutilizada para siempre. En algunos casos la retirada de materia se produce durante la propia ejecución, no sólo de la excavación, sino de los posibles escombros del proceso.

Mantenimiento. La durabilidad de la construcción, y su uso requiere un aporte material, a lo largo de su vida útil.

En paralelo a estos consumos se deben tener en cuenta los procesos de ahorro, incluso compensación material como pueden ser el reciclaje de los propios materiales empleados que significaría en el mejor de los casos un impacto nada? despreciable desde un punto de vista material.

Con un cómputo de los consumos materiales se podría obtener un saldo de sostenibilidad en Kilos. Para poder aplicar estos valores en términos comparativos sería más útil relacionarlo con el volumen de la actuación, y describiendo así los valores en Kg/m^3.

En un texto de ficción tecnológica Salvador Pérez Arroyo[30] anticipa un mundo posible en el que el entorno material es apreciado en su condición finita. Propone una masa crítica de materiales reciclados en circulación, en régimen de alquiler, y regulado por el Estado, donde la destrucción por uso era mínima y casi todos los sistemas de producción eran compatibles de modo que era posible fabricar con distintos sistemas usando el mismo tipo de material.

El concepto de masa crítica de materiales en circulación cambiaría el juego de fuerzas de la especulación constructiva.

[30] "Vivienda y tecnología" Salvador Pérez Arroyo. Arquitectos 176. CSCAE 4/2005

Materia 2. Recontextualización

La investigación humana generalmente descubre, no inventa. La potencia creativa de la mente reside en su capacidad para establecer nuevas relaciones a partir de elemento existentes.

No es casualidad que Arquímedes llegará a la conclusión de su Principio dentro de la bañera, o Newton, se acercará a su Ley tras despertarlo de su siesta la caída de una manzana.

La descontextualización de las partes de un sistema, y su inclusión en otros sistemas o en posiciones diferentes a las convencionales provoca situaciones imprevistas que dan lugar a los descubrimientos.

Un método de investigación consiste en analizar (descomponer) el objeto de estudio, aislarlo de situaciones conocidas, y someterlo a nuevas circunstancias. Este es el método empleado frecuentemente en un laboratorio. La consecuencia puede ser la reubicación de dicho elemento en su contexto original con las mejoras introducidas gracias al conocimiento adquirido tras los ensayos, o su adaptación definitiva a las nuevas situaciones.

La investigación en la construcción, consiste en la recontextualización de los elementos. En el empleo de nuevos materiales, o de materiales conocidos en nuevas situaciones.

La materia viva es desde siempre conocida, sin embargo, el aprovechamiento de sus cualidades constructivas había sido esporádica. Es en nuestros días cuando la descontextualización de la naturaleza se ha llevado a cabo sistemáticamente. Podemos encontrar paisajes construidos sobre las cubiertas del convento de La Tourette, y acusadas topografías florecidas, en un paisaje plano como el de Hilversum, sobre la cubierta de las oficinas de VPRO (MVRDV). Un paisaje natural con una nueva ubicación artificial, además activado tecnológicamente mediante tomas de corriente dispersas que permiten dotar a este espacio de nuevas posibilidades de ocio y trabajo.

Materia 3. Virtualidad

La materia existe.

El desarrollo tecnológico en el campo de los materiales ha sido tal que se ha introducido la capacidad más contradictoria de la materia: no ser percibida, no estar.

La producción por flotación de grandes láminas perfectamente planas y transparentes ha revolucionado la percepción de la realidad construida. También la desmaterialización de

las estructuras con la introducción del acero gracias a la posibilidad de la concentración de las solicitaciones hasta niveles antes insospechados.

El desarrollo de la química orgánica ha introducido de una extensa generación de productos plásticos y textiles con todo tipo de cualidades entre las que destacan su ligereza, resistencia y permeabilidad a la energía luminosa.

Además de la elemental transparencia existen otra serie de recursos materiales que buscan la virtualidad de una actuación: reflexión, camuflaje, mimetismo...

Diller y Scofidio[31] construyeron un objeto desenfocado con el material más abundante del lugar. Flotó varios meses sobre el lago Neuchatel. Un pabellón de agua, una nube.

Materia 4. Mutabilidad

Las circunstancias que influyen directamente sobre la configuración de una construcción se han ido multiplicando y acelerando de tal manera que hoy sabemos que las imposiciones y las lecturas que aparecen durante el desarrollo de cualquier proyecto no serán las mismas que afectarán a la realidad materializada a lo largo de su vida útil.

La adaptabilidad a los cambios es, por tanto, una propiedad deseable en los edificios. Desde intercambios de elementos que rejuvenezcan su estado, y flexibilidad para asumir modificaciones de configuración, hasta poseer una capacidad sistemática para desaparecer, y dar paso a nuevas estructuras.

La selección natural es un concepto que alcanza el ámbito de la construcción, y está en nuestras manos, que la regeneración discurra según vías de sostenibilidad.

La sistemática de la construcción es tan importante a la hora de su puesta en obra, como durante su mantenimiento y desmontaje.

Parece inteligente aprender de la propia naturaleza. Los fisiólogos afirman que el cuerpo, también, dura algunos decenios gracias al movimiento que viene a remplazar cada célula por un flujo de proteínas frescas que ocupan exactamente el lugar y la función de las células viejas cuyos desechos se dispersan en el viento.

Jorge Wagensberg[32] nos relata su asombro cuando retorna a un paraje de su infancia y le evoca las mismas experiencia de antaño; el mismo tufillo del limo, idénticas texturas en las yemas de los dedos, los sonidos iguales de las libélulas, las mismas plantas en la misma ribera. Sin embargo la materia ha sido mil veces sustituida, incluso la de nuestro propio cuerpo. Lo que permanece es la información, y no la materia.

[31] "Desenfocado" Elisabeth Diller. Oeste 14, 2001

[32] "Sobre el Alma de las Medusas" Texto recogido en "Ideas para la Imaginación Impura. 53 reflexiones en su propia sustancia" Jorge Wagensberg. 2002

Materia 5. Almacenamiento de información

En la conferencia leída por Greg Lynn en Darmastadt, en 1997, describe los objetos como algo más allá de un hecho material. Se trata, además, de un soporte que acumula los acontecimientos que sobre ellos han sucedido.

Esta visión orteguiana de la materia, *la materia y sus circunstancias*, aporta un nuevo valor, una nueva capacidad que puede ser explorada.

Información accidental. Los objetos tienen unas cualidades superficiales de dureza, porosidad, fragilidad, cohesividad, solidez, transparencia, reaccionabilidad química, estado del Carbono 14 etc... que posibilitan que un objeto, de forma pasiva, acumule de manera extraordinaria las circunstancias acontecidas sobre él a lo largo del tiempo.

De esta manera somos capaces de leer la vida de un árbol investigando su estructura concéntrica, tal y como nos revela Giussepe Penone[33], o podemos sentir la lluvía sobre el estudio Rémy Zaug de Herzog & de Meuron en un día soleado contemplando la cascada de óxido que discurre por la fachada.

La información accidental es decifrada por un **detective**.

Información instrumental. Los materiales modifican enormemente sus cualidades en función de su configuración superficial. Esto era conocido ya en los albores de la arquitectura, cuando el hombre comenzaba a emplear su razón para modificar su entorno en favor de su habitabilidad. Los cantos afilados de silex suponen un incremento de las propiedades materiales de un objeto.

La fachada de la capilla en Seattle de Steven Holl nos narra, a través de las incisiones relizadas en los paneles prefabricados que la configuran, el modo en que hasta allí llegaron, o los "pelos" de acero de la casa en El Pinar de Las Rozas del Estudio Cano Lasso, describen la tensión que provocaba un muro que un día fue líquido.

La información instrumental es decifrada por un **constructor**.

Información mediática La inteligencia del hombre ha sido capaz de reflejar de manera simbólica información sobre un soporte bidimensional. La lectura de este mensaje requiere una educación lingüistica, o al menos cultural, para su comprensión final.

[33] Giussepe Penone "Il suo essere nel dodicesimo anno d'etá im un'ora fantastica" 1969

Ignacio Borrego es arquitecto, profesor de proyectos en la ETSA Madrid, y director de la revista "Arquitectos" del CSCAE junto con Néstor Montenegro y Lina Toro, con quienes forma dosmasuno arquitectos.

Esta información puede acaparar superficies con mensajes unívocos, como los jeroglíficos tallados en las mastabas egipcias, o con unas alusiones más metafóricas como los vidrios serigrafiados de la sede de Ricola en Mulhouse-Brunstatt de Herzog & de Meuron.
La información mediática es decifrada por un **espectador**.

Esta reflexión no pretende ser un conjunto de parámetros únicos, ni jerarquizados, sino una serie de filtros de conocimiento, independientes entre sí, que aplicados de manera sucesiva sobre el mismo objeto ayudarían a desvelar parte de sus cualidades materiales.
En una siguiente etapa, más allá de la interpretación, podría ser utilizado como un argumento más, u otra herramienta, tan necesarios en el emocionante proceso de toma de decisiones a lo largo de un proyecto.

3.03

En Busca del Arca Perdida

Belén Butragueño Díaz-Guerra

Desde que tengo uso de razón he oído decir que Madrid es una ciudad cosmopolita, abierta a todos, un crisol de culturas en el que todos tenemos una oportunidad..Este rasgo diferencial es la MARCA característica de mi ciudad, define su IDENTIDAD.
A nivel urbanístico, también es destacable esta Babelia generada a partir de múltiples esquemas urbanos, herederos entre otros de griegos y romanos, musulmanes, ilustrados o modernistas.
Sin embargo, en los últimos tiempos el paisaje urbano de Madrid va cambiando y se va mimetizando con el del resto de metrópolis españolas cuyos planeamientos se han visto regidos por criterios exclusivamente económicos y políticos, meramente especulativos.

Hemos generado una marea de ladrillo y cemento habitada en su mayoría por “dinkys” (término acuñado en los años 80 proveniente de las siglas inglesas double-income; no kids yet que se refiere a un hecho social relativamente reciente en el cual parejas sin hijos deciden posponer la paternidad de forma indefinida, para dedicarse exclusivamente a su carrera profesional, por lo que pertenecen a un estrato económico medio-alto y poseen suficiente recursos para permitirse modos de ocio “caros”, ropa cara o dedicarse al cuidado del cuerpo y la belleza) o nuevos yuppies y parejas con bebés que hacen sus compras en centros comerciales y se mueven fundamentalmente en coche.

Es un hecho patente que en cuanto una pareja joven (más o menos inquieta intelectualmente, que vive en el núcleo urbano y adora la vida de barrio) tiene un hijo, comienza a considerar su entorno como agresivo y decide mudarse a una de estas islas del extrarradio, hipotecarse hasta las orejas y comprar en Carrefour.

Frente a este panorama futuro existe un grupúsculo de personas que a menos de 8 km de Madrid, habitan en un entorno semi-rural, y viven en espacios en los que coexiste la vivienda unifamiliar con zonas de trabajo, de cuidado de animales o huertas.
Los arquitectos nos hemos puesto manos a la obra en muchas ocasiones para encontrar este ideal, es decir, acercar el mundo rural al urbano sin perder la esencia de ambos y obtener la tan manida "naturaleza artificial"…
Mientras tanto, un grupo de personas en su mayoría de origen humilde, de todas las nacionalidades y sin grandes recursos, ha conseguido un resultado práctico que reúne en abstracto todos los ingredientes de los que no nos cansamos de hablar: es multicultural, flexible y dinámica, se rige por la lógica de convivencia, armoniza la vida laboral y personal, prioriza el contacto con la naturaleza, experimenta múltiples sistemas constructivos, promueve la asociación vecinal y la realización de actividades ligadas al entorno concreto, etc.

¿Cuál es el problema? Sencillamente que estos asentamientos se realizaron de manera espontánea (lo cual en principio no debe suponer un problema) en terreno ilegal (o al menos alegal en el momento de su establecimiento), ya que se trata de suelo público de uso exclusivo como vía pecuaria.
Mucho se podría hablar de las necesidades de mantenimiento y protección de las vías pecuarias, de las razones por las cuales han quedado en desuso y de cómo debería abordarse su adaptación a los nuevos tiempos tras la desaparición de la trashumancia y su recuperación como suelo público, pero no es ese el motivo del presente escrito.
Tampoco lo es buscar soluciones a la situación de ilegalidad de los asentamientos generados a lo largo de la Cañanda Real Galiana a su paso por Madrid, como su posible inserción en núcleos urbanos próximos.
Ni siquiera lo es proponer medios para solventar los problemas de inseguridad o carencia de servicios que presentan dichos asentamientos, sino que únicamente pretendo colocar una LUPA sobre un territorio que por su etiqueta de "marginal" (sobre lo cual la autora de este texto tiene infinitas dudas con respecto a la idoneidad del adjetivo) para que por un momento arquitectos, urbanistas, políticos, sociólogos y ciudadanos intentemos reflexionar sobre las cualidades espaciales, urbanas y cultural de dicho entorno y hagamos el esfuerzo de realizar una comparativa con la situación actual de los nuevos barrios del extrarradio de las grandes ciudades de los que hablábamos antes.

¿Cuáles son los adjetivos que definen estos nuevos barrios, perfectamente adaptado a la normativa urbanística vigente?: especulativos, dependientes del vehículo privado, poco sostenibles, ajenos a cualquier relación con la naturaleza o con sus semejantes, con patrón de usuario único, con carencias culturales, con una uniformidad de espacios y criterios realmente preocupante…y sobre todo ABURRIDOS.

Mi reflexión es muy sencilla, casi naif:
Si estos mega-barrios son el resultado de la aplicación estricta de las normas urbanísticas, ¿no merecería la pena colocar la lupa sobre dichas normativas?, ¿no merecería la pena hacer un estudio a cerca de la posible extrapolación de los valores que hemos definido antes como ideales relativos a los asentamientos espontáneos (al margen del resto de polémicas) y buscar la manera de que las normas den como resultado espacios más adaptados al hombre y a su entorno y no tan sumamente agresivos con el medio como sucede en la actualidad?.
Probablemente peco de ingenua, pero creo que hay muchas personas que piensan como yo en lo referente a la alarmante y peligrosa pérdida de calidad espacial de nuestras ciudades, a la pérdida de su IDENTIDAD.
Volviendo al caso de Madrid, nunca en la historia de esta ciudad se ha producido un crecimiento tan exponencial como en los últimos años. Podría haberse contemplado la posibilidad de realizar un “megaplan” estructurante en el que participasen tanto arquitectos, como urbanistas, sociólogos, políticos, etc., que dotase al conjunto de la ciudad de una coherencia no basada en la simple homogeneidad y que potenciara sus características identitarias en lugar de difuminarlas.
Sin embargo todo ese esfuerzo inversor se ha realizado sin ninguna visión de conjunto y sin tener en cuenta las consecuencias futuras de un desarrollo basado exclusivamente en criterios especulativos. En mi opinión, la primera y más grave de sus consecuencias es que es IRREVERSIBLE.
Ese es el “arca perdida” al que se refiere este artículo: ¿podremos recuperarla?.
Sinceramente, lo dudo.

Belén Butragueño Díaz-Guerra, es arquitecto por la ETSA, Madrid (2002). Profesora de Proyectos Arquitectónicos en Escuela Técnica Superior de Estudios Integrados de Arquitectura, Universidad Internacional SEK de Segovia.

3.04

la Iconostasis como estructura del Poema del Ángulo Recto: coincidencias y conjeturas

Trinta da Cruz

El poema del angulo recto – "le poéme de l'angle droit" – libro 'litográfico' que vio la luz en 1955, año de su publicación; escrito y diseñado por Le Corbusier entre los años 1947 y 1953 en sus innumerables viajes. El libro está formado por 19 poemas y el mismo número de litografías, asegundados por una serie de dibujos (dichos) preparatorios que ilustran los acontecimientos, y estructurado segundo una tabla, la iconostasis; inicialmente compuesta por seis temas: medio, mente (espíritu), carne, carácter, ofrenda e instrumento, vio en el año 1950 la adicción de un séptimo tema – fusión – que viene a ser, como el mismo nombre indica, punto de convergencia, intersección y resumen conclusivo de todo el poema.

Iconostasis, del griego eikon – icono, imagen, figura – y histemi – lugar -, algo así como lugar donde están las imágenes; o sería más correcto decir - visto que imagen (imago) es de raíz latina – el lugar de los iconos.

Queriendo ¡nos podríamos quedar aquí! y llegar rápidamente a la conclusión de que la iconostasis no es mas que el índice del Poema del Ángulo Recto (que también lo es) - el lugar que las litografías ocupan en el poema – y que a Le Corbusier, conociendo este término, le pareció apropiado ya que el poema estaba compuesto de palabras e iconos – imágenes. Pero, ¿con qué está relacionado este término?, iconostasis, en cualquier enciclopedia guarda relación con la iglesia, mas concretamente con la ortodoxa, hecho también importante ya que la etimología de esta palabra, compuesta a su vez por otras dos, ortho y doxa, quiere decir, algo así como, creencia correcta, notemos también que doxa comparte raíz con dogma (pensamiento, doctrina); antes de continuar recapitulo con palabras "paganas", Le Corbusier eligió iconostasis – lugar de los iconos – término que proviene de la ortodoxia (creencia y pensamiento correctos, quizás iluminado en el caso

de Le Corbusier) es decir, el lugar que ocupan los iconos según el que opina derecho, el que ortodoxa, nunca mejor dicho…

Tradicionalmente en la iglesia ortodoxa la iconostasis es un límite físico y visual – un muro - que divide el santuario, lugar donde se celebra la liturgia, de la nave de la iglesia, lugar que ocupan los fieles. Esta barrera puede ser ligera, en el caso de las iglesias griegas, o un inmenso muro, llegando hasta el mismo techo de la nave, en las iglesias ortodoxas rusas. Separa lo sagrado de lo profano, lo celestial de lo terrenal, impone un límite entre Dios y el hombre. En la iconostasis existen tres puertas; una puerta central, llamada Puerta Real, utilizada en determinados momentos de la celebración litúrgica, y las diakonos (sirvientes) a la izquierda y a la derecha de la puerta central, utilizadas como puertas de servicio. La de la izquierda, también llamada Proskomide, como su nombre indica, es la puerta utilizada en la preparación de la liturgia. Junto a la Puerta Real podemos encontrar, a su izquierda, la Theotokonos (imagen de la Virgen con el niño) y a la derecha, la imagen de Jesús (Pantocrator). Sucesivamente, en orden ascendiente, la Deesis – del griego oración, y también intercesión (meditación) – que iconográficamente está representada por un grupo de tres personas: Cristo, majestuosamente sentado en el centro, la Virgen María, a su derecha, y San Juan a su izquierda, ambos en ligera reverencia y con las manos alzadas como si estuvieran humildemente pidiendo. Siguen las fiestas litúrgicas, los patriarcas, los profetas y eventualmente los apóstoles. No existe un número máximo de filas, aunque normalmente varía entre una y cinco. Coronando la iconostasis encontramos la cruz ortodoxa, que se distingue de la católica por sus tres elementos horizontales, simbolizando el primero la inscripción Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, el segundo a Cristo crucificado y el tercer elemento, en diagonal, el apoya-pies, simboliza el bien y el mal (eterno conflicto cátaro), como los ladrones que fueron crucificados a su lado; el de la derecha se arrepintió de sus pecados y fue absuelto, mientras al de la izquierda, por su falta de credo, le esperó el infierno.

La Iconostasis corbuseriana se organiza en siete filas, siendo éstas, en orden ascendente, Instrumento, Ofrenda, Carácter, Fusión, Carne, Mente (espíritu) y Medio. Podemos también notar que a cada fila le corresponde un color y que a cada una le ha sido atribuida una letra; la secuencia numérica de las filas, delatada por Le Corbusier mismo, al final del poema, es 5, 3, 5, 1, 3, 1, 1 – asumiendo este libro desde este momento una faceta alquímica. La suma de estos números (todos primos) nos lleva a diecinueve, número de poemas y litografías que constituyen el libro, teniendo de esta forma un carácter informativo y de índice. Sin embargo, si multiplicamos el número de filas, siete,

por el número de columnas, cinco, el número resultante esta vez, treinta y cinco, nos lleva a pensar en una coincidencia - o no – ya que en el año en que Le Corbusier concluye el Poema del Ángulo Recto, 1953, “se celebraban” 35 años desde que Charles-Édouard Jeanneret-Gris había asumido tan ‘curioso’ seudónimo.

Lo que con toda seguridad no es una coincidencia es la repetición del número siete, veamos: siete años (1947-1953) tardó Le Corbusier en completar el Poema del Ángulo Recto, siete ideas/temas/títulos, siete letras, siete colores y, suspendida sobre la iconostasis, una estrella de siete puntas. Si sumamos 7+7+7+7+7 obtendremos nuevamente 35.

En la obra de Le Corbusier el número siete lo encontramos en numerosas ocasiones, como, por ejemplo, en los siete altares de la capilla del convento de La Tourette, o en la recurrente estrella de siete puntas utilizada en abundantes páginas de sus libros. Número que nos trae en mente los siete pecados capitales, los dones otorgados por el Espíritu Santo, los versos en que se fundamenta el Corán o los siete Chakras, que a su vez están relacionados con siete colores, siete zonas del cuerpo y otras tantas condiciones abstractas – no olvidemos que en 1950 Le Corbusier realiza el Plan General de Chandigarh y no es difícil pensar que con el Pendjab y la India vinieran toda su cultura, religión y magia (entendida como atracción por un lugar), sembrando su inquieto ser. El siete es también símbolo de perfección de todas las cosas, del orden completo, el final de un período, el culminar de un ciclo, los siete peldaños del amphitheatrum sapientiae aeternae.

Analicemos las siete letras elegidas por L.C. (¡sí! porque podrían haber sido otras). Simbólicamente éstas se dejan asociar a los títulos – por llamarles de alguna manera – escogidos.

A, letra asociada al principio de todas las cosas;
B, se le asocia la ciencia, la puerta del tiempo;
C, magma mater;
D, brillante, diamante, día;
E, letra solar;
F, fuego vital;
G, el Creador, acción.

Atrevámonos ahora a asociar los títulos con el contenido simbólico de las letras:

Medio, el principio de todas las cosas;
Mente (espíritu), la puerta del tiempo, la ciencia, entendiendo la mente también como inteligencia y conciencia;
Carne, como magma mater, lo que constituye a la tierra, al hombre;
Fusión, brillante, diamante, día;
Carácter, solar, positivo;
Ofrenda, fuego vital…"el hijo del hombre tenía en su mano derecha siete estrellas"… (del libro del Apocalipsis), la mano derecha abierta;
Instrumento, el Creador.
Del mismo modo podemos tratar los siete colores – añadiendo claridad a la estructura de la iconostasis – que Le Corbusier asocia – seguramente de manera no fortuita – a los siete temas que componen el poema, veámoslos uno a uno.
Verde es el color de la naturaleza, de las cosas vivas, de la hierba, de las hojas, de la juventud, el florecimiento y la esperanza, en la iglesia está asociado a nuestro crecimiento en Cristo y en la fe;
Azul alude a la infinidad del cielo, al agua, en la liturgia viene asociado a la esperanza y, a veces, a la Virgen María;
Encarnado (ha sido descrito como violeta pero creo que se trata del color de la carne, rojo-amarronado), símbolo de sacrificio y humildad;
Rojo, frecuentemente utilizado en la iconostasis ortodoxa, es calor, pasión, amor, es vida y dar vida, razón por la cual simboliza la resurrección de Cristo – la victoria de la vida sobre la muerte -, sin embargo es al mismo tiempo el color del fuego, de la sangre y del sacrificio;
Blanco, relacionado con el carácter, es el color de la pureza y de la simplicidad, litúrgicamente simboliza la pureza de Cristo recién nacido;
Amarillo es el color del Sol, de la alegría, de la vitalidad, si quisiéramos ver en él lo dorado podríamos añadir que representa el esplendor del reino celestial, simbolizando la naturaleza divina de Dios;
Púrpura, que curiosamente L.C asocia a instrumento (outil) y el lector
apresuradamente asocia instrumento con algún tipo de herramienta, en este caso el lápiz, pero probablemente esta herramienta es el libro mas que el lápiz, o mejor, la palabra, digo esto porque al púrpura se le asocia la integración espiritual y física, el conocimiento y el pensamiento elevado; en la cultura india es el color del último de los chakras, el séptimo,

la iluminación; litúrgicamente es el color del Rey celestial y muchas veces hemos visto a nuestra Señora y a Cristo arropados con una túnica de este solemne color; resulta muy importante también en la cultura bizantina – de donde proviene la iconostasis – habiendo sido el color del emperador bizantino, el representante de Dios en la Tierra.

Ya cerca de concluir nos es de primordial necesidad el análisis de la espada, de la nube y de la estrella – por supuesto de siete puntas – que coronan la iconostasis Corbuseriana.
La estrella es luz en la oscuridad, simboliza el destino – el color amarillo (dorado) que la desborda, lo subraya –, la de siete puntas, en concreto – me repito – recurrente en la obra plástica de L.C, nos lleva de vuelta al número siete.
Una asociación curiosa de la estrella corbuseriana puede ser con Seshat – sabida la pasión que L.C nutría por la egiptología y por la numerología – diosa egipcia de la escritura y de los libros, señora de los constructores, de los arquitectos, y protectora de los mismos. Encontramos la estrella de siete puntas suspendida en el aire sobre Seshat, así como sobre la iconostasis, como figura protectora, luz en la oscuridad, número perfecto, relacionándose a su vez con la nube y con la espada. La espada es signo de libertad y de fuerza, instrumento de purificación – y aquí nos volvemos a encontrar con los alquimistas que la identifican con el fuego purificador – asociada a ideas y pensamientos extremistas, radicales, quizás nuevos o radicalmente nuevos, pensemos en Le Corbusier. Sin embargo, la espada también está asociada a la idea de forma, de dar forma, interesante porque bajo ésta encontramos la nube, signo de lo informe, de lo indefinido, de lo amorfo.
Es como si Le Corbusier se hubiera puesto a escribir en “jeroglíficos”, y lo que podemos leer es algo como:
En dar forma a lo informe – es como decir, trabajando – encontrarás tu destino, encontrarás la perfección; en las letras de los poemas y en los dibujos de las litografías está la clave – así como en la iconostasis ortodoxa podemos leer la clave del cristianismo, la historia de la Biblia, sus profetas, los apóstoles… cada icono cuenta una historia y juntos la Historia -, la clave de su arquitectura, de sus escritos, de su pintura, de entonces, 35 años de Le Corbusier.

Trinta daCruz, (Portugal) es arquitecto, por la Universidade Lusiada de Lisboa (1998). Actualmente vive en Madrid

ARCANA: construcciones punitivas

Pedro Donoso Aranguiz

A propósito del documental sobre la antigua cárcel de Valparaíso, *Arcana*, dirigido por Cristóbal Vicente vuelven a resurgir una serie de preguntas sobre el espacio carcelario.

En su libro *Surveiller et punir* (1975), Michel Foucault nos recuerda que la cárcel perfecta fue ideada a finales del siglo XVIII por el filósofo y reformador social británico Jeremy Bentham: el Panopticon. Se trata de una edificación circular de celdas repartidas entorno a una torre de vigilancia. Al interior de dicho torreón central se ubicaban los vigilantes que, gracias a un sistema de celosías, permanecían invisibles a los presidiarios desde sus celdas. Al no saber si había alguien allí dentro observándolos, los reos quedaban sometidos a la presión de una mirada omnipresente, una vigilancia incesante día y noche.

El acoso visual permanente actuaba entonces en el espíritu del delincuente, quien al sentirse bajo observación no haría nada *malo*.

La innovadora idea de Bentham, que como buen utilitarista buscaba la "mayor felicidad para el mayor número de personas", consiste en enderezar la moral de los corderos descarriados mediante un edificio dispuesto para la visibilidad. Su elección de la arquitectura como elemento reformador resulta literalmente deslumbrante: en lugar del confinamiento en el oscuro calabozo, Bentham opta por un lugar permanentemente expuesto, transparente, siempre iluminado. Ya no se trata de castigar, de esconder, de apartar. Al contrario, para transformar al hombre hay que insertarlo dentro de una estructura en la que no pueda esconderse, en una caja de cristal en la que esté en constante exposición.

> *La moral reformada – la industria fortalecida, la instrucción expandida – los lastres sociales alivianados – la economía asentada sobre una roca – el nudo gordiano de las leyes deficientes desanudado, no cortado... todo mediante¡ una simple idea de arquitectura!*

Bentham estaba convencido de que su idea era una revolución copernicana en asuntos morales. Pese a todo, nunca llegó a construir su invento y, aunque posteriormente se edificarían algunas cárceles basadas en sus ideas, el sistema de edificación carcelaria ha permanecido encadenado a la idea de separación: la condena al oscuro submundo, el regreso al Tártaro. Basta ver el documental *Arcana* filmado durante el último año de funcionamiento de la antigua cárcel de Valparaíso, para darse cuenta.

El patíbulo central

Realizado en su mayor parte en blanco y negro entre abril de 1998 y abril 1999, el documental *Arcana*, nos introduce durante una hora y media en ese purgatorio donde la sociedad se convierte en suciedad; una suma de tinieblas y hacinamiento que se expresa en espacios sucios, tortuosos, rayados, laberínticos. Su director, Cristóbal Vicente, arquitecto formado en Valparaíso se dedicó durante meses a recorrer esos pasillos durante el último año de funcionamiento de la cárcel, entablando relaciones con los presidiarios, observando con cuidado su rutina desoladora (el único intento disciplinario sostenido en forma enloquecedora por la institución penal). No fue fácil ingresar en ese

antro de reclusión: una serie de estrictos códigos reproducen una jerarquía propia entre internos y delimitan a quién le está permitido qué. Tras negociar con los reos logró convencer a una parte de ellos para que lo dejasen entrar con la cámara. Pero todavía debía persuadir al resto de la población penal y decidió ofrecer un obsequio a cambio: un concierto de música. El 4 de noviembre de 1998, Los Jaivas tocaron en la cárcel ante toda una audiencia de bandidos y criminales de toda laya que escucharon con gusto y respeto los acordes de la banda. A partir de entonces, Cristóbal Vicente, trabajando en forma casi solitaria, logra que le abran las puertas. Aunque eso es sólo un decir porque en ese montón de vidas unidas por el rechazo social existen barreras invisibles. De ahí el nombre del documental, combinación de lo arcano – aquello que pervive en forma remota y secreta – con la palabra *cana*, argot callejero que designa a la cárcel.

Desde las primeras tomas, *Arcana* revela su vocación arquitectónica en las imágenes panorámicas que localizan el recinto penitenciario encima del cerro Cárcel, dominando la bahía. Asimismo, todo el proyecto de Vicente, que además de la película incluye un sitio de internet (www.proyectoarcana.cl) y un libro, evidencia una doble vertiente. Por una parte, demuestra un interés por los aspectos humanos involucrados en el encierro y la privación. Pero por otra parte, el proyecto está fundamentado a partir del espacio donde tiene lugar la reclusión, la separación, el límite de esa sociedad de antisociales: la misma pared que construye una casa, marca una frontera incontestable, entre un lugar libre y otro sometido... entre un país 'libre' y otro (México/EEUU- Israel/Líbano).

Origen de la cárcel

Hasta mediados del siglo XIX, el cerro Cárcel se llamaba la Loma de Elías. Por metástasis, sin embargo, el nombre se vio alterado. Es necesario regresar a comienzos del siglo XIX, durante los últimos años de la Colonia, para hallar el origen del edificio que contagiaría su nombre a todo el monte. En aquellos momentos, en respuesta al convulso ambiente que se vivía en Europa a causa de las guerras napoleónicas, se decidió incrementar el aspecto defensivo de Valparaíso, puerto español a la sazón. Tras mucho bregar para conseguir la aprobación de un presupuesto sumamente elevado para la obra, las autoridades portuarias ponen en marcha la construcción de un Polvorín en el cerro que entonces se denominaba la Loma de Elías, cuya función era abastecer las tres baterías del puerto. Entre 1807 y 1809 se lleva a cabo la construcción del edificio que, según declararía el

Gobernador-Intendente de Valparaíso, don Joaquín de Alos y Bru, "…es uno de los mejores que yo he visto en su clase, así en fortaleza como en hermosura…"

Un año más tarde, sin embargo, Chile declara su independencia y a partir de entonces el edificio no tendrá un uso definido. Será en 1843, cuando la antigua "Casa de Pólvora" comience a ser empleada como lugar de reclusión. Con el paso de los años, será oficialmente destinada a este cometido: encerrar a los antisociales. Del mismo modo, el que hasta entonces había sido llamado cerro Elías toma el nombre del imponente edificio que luce en lo más alto.

Precisamente, en sus secuencias exteriores, *Arcana* juega con la centralidad urbana de la cárcel. En el corazón de la ciudad, ocupando una posición neurálgica donde quizás debía lucir una iglesia o un edificio principal, aparece el tumor carcelario. De cierto modo, se podría pensar que en Valparaíso se produce una inversión del Panopticon: al estar ubicado en medio de la trama urbana el fortín de reclusión aparece como un ejemplo para el resto de los habitantes del puerto. Esta gran estructura rectangular sobresale por encima de la vida de la ciudad en forma familiar y a la vez disuasoria, una mazmorra a la vista de todos. De ahí el Panopticon invertido: toda la ciudad alrededor de la cárcel acosada por los ímprobos seres en su interior. Los habitantes de Valparaíso tienen ante sí un monumento de advertencia.

Por otra parte, la ubicación del lugar de castigo en un sector central de la ciudad no es algo extraño al esquema urbano impuesto al inicio de la Conquista. Hay que recordar que, siguiendo las directrices de urbanización establecidas por la Corte española, en la misma plaza mayor de las ciudades que fundan los conquistadores, junto al edificio del poder administrativo (el cabildo o ayuntamiento) y la iglesia, se edificaba también el patíbulo para ajusticiar a aquellos que desobedecían el mandato del poder central. A la hora de fundar sociedades era esencial mantener una línea, sobre todo, teniendo en cuenta las posibilidades de digresión y rebeldía motivada por la avidez característica de la empresa conquistadora.

Dentro del espacio del mal

Pese a estar en el ombligo de la ciudad, la cárcel de Valparaíso era un lugar cuyas entrañas permanecían en la oscuridad. El emblemático edificio, ese alargado barracón de un color pálido indefinible que cualquier vecino podía avistar desde los cerros

circundantes, bien podía confundirse con un hospital o con un colegio sobredimensionado. No en vano, las celdas y el patio eran sus áreas principales.

Durante los años 90', la población de la cárcel rondaba los 1.500 internos repartidos en 237 celdas con un promedio de seis internos en cada una de ellas. Las celdas se ubicaban en el cuerpo principal repartidas en tres niveles. Por la mañana se quitaban los candados y comenzaba la circulación por la galería y el patio exterior, únicos espacios en los que se podía encontrar a todos los reclusos juntos. Además, existían toda una serie de dependencias anexas, salas de clase, cocina, locutorio, etc. repartidos en torno al patio central, cuyos recorridos ofrecían una alternativa mínima, una pequeña ampliación espacial respecto a los recorridos típicos.

Como refleja el documental, en el patio central de la cárcel, un descampado de tierra rodeado de paredes y vallas, se paseaban con furor los reos durante las escasas horas diarias en las que tenían permiso para hacerlo. Parecen hombres en medio de una gran ciudad que caminan a toda velocidad hacia su lugar de trabajo. El verdadero propósito era desentumecer las piernas. Aunque en el documental se aprecia la rutina diaria en los sectores carcelarios públicamente compartidos, buena parte de la vida de un presidiario ocurría dentro de su celda, junto al reducido grupo de compañeros que la habitaban con él. Curiosamente, dentro de la cárcel se repetía la división entre espacio público y espacio privado: celda y patio. La mayor parte del tiempo era privado (de libertad): la cárcel como reclusión dentro de la reclusión.

Población media por celda: 6 habitantes
Dimensiones: 4 metros de fondo por 2,5 de ancho y 3 metros de alto
Una ventana al exterior de 70 x 90 centímetros

Cristóbal Vicente logró introducir la cámara en los espacios comunes y, en ocasiones, dentro de las celdas. Las tomas muestran a sujetos sin camisa, sofocados por el calor que desprende la cocina donde se preparan sus alimentos (sólo los reos sin familiares ni visitas, carecían de alimentos propios y debían aceptar la comida del penal. El resto de los internos, es decir la mayoría, siempre cocinaban para sí dentro de la celda). El régimen de encierro de 16 horas diarias es una paralización de la vida, un encierro obligatorio en el que los se podía conversar, oír música, asistir televisión, leer, comportarse como seres de

interior forzado. *Arcana* que no es un documental panfletario sobre la dura vida de los prisioneros recluidos en un penal en malas condiciones, muestra casi con recogimiento estos momentos de interior, marcadas por el contraluz que ofrece el ventanuco dentro de la celda. Quien está sometido a la exclusión social no se deshumaniza: simplemente adopta otra forma de vida. Así, la película accede al espacio que encierra a los proscritos como si entrase en sus casas. ¿Y qué encuentra? La oscuridad, el hacinamiento de las celdas, las fotos de mujeres pegadas a las paredes, las goteras, las grietas, los gritos por los pasillos, las caminatas por el patio, las caras anónimas de la desgracia, el humo de los cigarrillos. La simple observación por parte de un ojo proveniente del exterior, se demora en las particularidades de la vida correccional; comportamiento específico forzado por un espacio de reclusión. En general, sus secuencias no transmiten una violencia específica y, con excepción de un interno más viejo, Tolomiro, que aparece explicando la separación infranqueable entre los de adentro y los de afuera, los presidiarios parecen sumidos en el frenesí por vivir las ocho horas de vida en común que tienen cada día. El contraste del blanco y negro da forma a una serie de secuencias de conmovedora belleza que acentúa la melancolía de ese lugar condenado a cesar en sus funciones represoras.

La cárcel es privación. Pero sobre todo, la cárcel es el espacio donde dicha prohibición de libertad tiene lugar, es lo que queda del mundo para quien ha obrado en contra de las leyes. Sus paredes y cubículos semejantes a los de un hospital o a los de un colegio, forman un gran edificio disciplinario de uso compartido donde se debe aplicar la privación de libertad: la libre circulación por la ciudad queda reducida a la repetición de un circuito dentro de un recinto alambrado. *In extremis*, la rutina de muchos ciudadanos libres que se encuentran confinados al funcionamiento sociolaboral de cualquier sociedad contemporánea se asemeja a una rutina abrumadoramente privativa y penitenciaria. No es necesario profesar el anarquismo para comprender que, estar fuera de la cárcel, del otro lado del muro no es necesariamente sinónimo de libertad. La cárcel ¿no se convierte entonces en un asunto de escala? No, responde Vicente, la cárcel es el lugar donde se reúne a los proscritos mediante la fuerza de esas paredes llenas de arañazos por las que retumba el sonido de cientos, miles de nombres, de hombres apartados del mundo; una construcción para vivir fuera de la sociedad; la anti-vivienda; la unidad para concentrar el mal.

Tal como Auschwitz fue conservado como memoria tangible del horror, la cárcel de Valparaíso guarda un recuerdo único. El puerto y ese faro penitenciario que imponía una advertencia a todos los habitantes desde lo alto, sigue ejerciendo una marca urbana: hoy es un centro cultural.

El 11 de Abril de 1999, 1.330 reclusos fueron trasladados a un nuevo complejo penitenciario, ubicado en el camino La Pólvora. Ese día se ponía fin a más de 150 años de funcionamiento del lugar como recinto de reclusión. *Arcana* recoge en sus imágenes la historia visible y silenciosa que testifica el encierro en ese otro mundo, el abyecto.

II. Vista de la antigua carcel de Valparaíso hacia la bahía. Fotograma de Arcana, Cristobal Vicente.

Pedro Donoso Aranguiz, es filósofo PUC, Chile, Ha realizado estudios de post-grado en Cambridge, inglaterra. Análista de arte y arquitectura actualmente vive en Barcelona.

“BASES SUSTENTABLES Y RECOMENDACIONES PARA EL DESARROLLO DEL ECOTURÍSTICO RESPONSABLE EN ÁREAS NATURALES PROTEGIDAS”

Por Miguel Ignacio Fredes

1. Introducción

Aunque ya en el año 1940, ante la firma de la Convención de Washington, los países de América acordaron conservar ejemplares de todas las especies y géneros de su flora y su fauna “en número suficiente y en regiones lo bastante vastas para evitar su extinción por cualquier medio al alcance del hombre"[34], la evolución positiva de la conservación de áreas naturales ha sido insignificante en muchos países del Continente, ingresando en el caso de Chile más bien a un cuadro crítico después de 39 años de la ratificación de dicho compromiso internacional[35].

Es que el Estado chileno ha dejado insatisfechas -después de 33 años- las necesidades del desarrollo sustentable que exigen un equilibrio entre crecimiento económico y conservación del ambiente. Más aún, en particular la conservación de áreas naturales protegidas[36] por el Estado ha sido relegada a un rincón olvidado de las preocupaciones gubernamentales[37].

34 Véase el preámbulo de la Convención de Washington.

35 En Chile la Convención de Washington entró en vigor el 10 de octubre de 1967 con la dictación del D.S. Nº531 de 1967, de RR.EE.

36 Las áreas protegidas han sido creadas como unidades definidas -jurídica y territorialmente- para conservar muestras representativas de la biodiversidad; proteger, recuperar y manejar especies de flora y fauna que presenten problemas de conservación; resguardar y darle valor a recursos culturales

En este contexto, siguiendo el lenguaje de modernos economistas liberales, Chile posee excelentes "ventajas competitivas"[38] para la gestión y desarrollo de actividades ambiental y económicamente sustentables en áreas protegidas pero a causa de su ineficacia y debilidad a permitido la depredación de su biodiversidad sin conseguir los fines previamente definidos[39].

2. Problemas de la gestión de las áreas silvestres protegidas por el Estado

En el caso de Chile, la discusión del grado de eficacia la conservación ambiental es extremadamente significativa respecto a la administración del Sistema Nacional de Áreas Silvestres Protegidas del Estado (SNASPE) por cuanto constituye un pilar fundamental de la gestión de la conservación *in situ*[40] de relevancia local, nacional y también por que no decirlo global[41]. Un ejemplo evidente de la incapacidad de la Corporación Nacional Forestal (CONAF) para seguir a cargo de la tuición del Sistema Nacional de Áreas Silvestres Protegidas del Estado (SNASPE)[42] fue el incendio que afectó el 18 de Febrero del 2005 a más de 16.000 has de bosques del más importante parque nacional del país (Torres del Paine) declarado reserva de la biosfera por la UNESCO[43].

---

insertos en dichas áreas, como también crear conciencia ambiental para asegurar su aprovechamiento por las futuras generaciones.

37 El Estado no ha revertido el proceso de deterioro de áreas protegidas por varias razones. En la actualidad aporta anualmente alrededor de US$ 5 millones de dólares al SNASPE, de los cuales cerca del 70 % se emplea en el pago de remuneraciones y el resto se subdivide en un 17 % para mantención y operación de edificios e instalaciones y sólo un 13 % es destinado a inversión (CONAF, 2002 y 2003).

38 Las ventajas para el ecoturismo son competitivas por cuando Chile es uno de los únicos 5 países en el planeta con ecosistemas de latitud sur extremos.

39 Entre los fines sin resultados satisfactorios están proteger los valores naturales y culturales que contienen las áreas protegidas e incorporar y dar una real participación a las comunidades aledañas o insertas en áreas protegidas. Los problemas de CONAF para lograr dichos fines se refieren a falta de voluntad política y recursos para una mejor administración y manejo; deficiente infraestructura, equipo de trabajo, servicios y preparación del personal; falta de instrumentos jurídicos e incentivos para la participación de privados, ausencia de conocimiento y experiencias para desarrollar ecoturismo.

40 Conservación in situ es muy relevante según expertos del Programa de Nacionales Unidas para el Medio Ambiente. Esta significa conservación de ecosistemas y hábitats naturales y conservación y recuperación de poblaciones viables de especies en su medio natural, entre otras.

41 La Conservación no es el único pero un instrumento relevante para la conservación de la biodiversidad y recursos naturales del planeta.

42 Actualmente el SNASPE lo componen 94 áreas, 31 Parques Nacionales, 48 Reservas Nacionales y 15 Monumentos Naturales, unidades que en su conjunto abarcan una superficie aproximada de 15 millones de hectáreas, lo que representa el 19 % de la superficie continental e insular de Chile.

43 Torres del Paine tiene 240.000 has y fue declarado Reserva en 1978. El incendio constituyó un daño irreversible ya que, la CONAF, bajo la dirección del removido Carlos Weber, desplegó sin resultados a voluntarios para controlar tardíamente el fuego que consumió bosques de lenga, suelo

Desde otro ángulo, si bien cifras emitidas por la propia Corporación Nacional Forestal (CONAF) indican que el turismo en las unidades del sistema de áreas protegidas crece a promedio anual de un 4%[44], tal incremento plantea una gran interrogante respecto de la gestión apropiada del medio receptor en los próximos años. En síntesis, la gestión de CONAF es insatisfactoria y el Estado no ha logrado cumplir dichos fines, por lo cual debe abrirse mayor espacio a la acción de privados en la gestión del SNASPE, mientras cumplan condiciones de legitimidad, transparencia, experiencia y estén libres de presiones e influencias indebidas de cualquier naturaleza que contradigan los objetivos propuestos.

3. Objetivos de una gestión sustentable y responsable de actividades turísticas

Frente lo expuesto no sugerimos en éste artículo un *laisse faire* de la gestión privada de áreas protegidas sino más bien instrumentos de gestión, prácticas y recomendaciones para un ecoturismo sustentable que pueden incluso -muchos de ellos- utilizarse en áreas protegidas de propiedad privada sea en Chile o en extranjero, las cuales siguen ciertos principios del turismo ecológico responsable[45].

---

vegetal, fauna y flora, mucha de ella formando parte de ecosistemas nativos únicos que tomaran cientos de años en volver a recuperarse. Según un artículo publicado en el diario "El Mercurio" de 28 de Febrero del 2005, Chile debió invertir unos 1,000 millones de pesos (US$ 1,75 millones de dólares aprox.) en controlar y extinguir el incendio y unos 2,400 millones de pesos (US$ 4,21 millones de dólares aprox.) en la recuperación, fondos que aún no se han conseguido.

44 Cabe agregar que en el período 1990 a 2000 la afluencia de visitantes aumentó un 32%, alcanzando un total de 1.000.022 personas en el año 2000, con un 18% correspondiente a extranjeros. Lo expuesto adquiere relevancia al observar el auge mundial que experimenta el turismo, cuyas manifestaciones de mayor demanda son el ecoturismo y el turismo aventura. Al respecto, según la Organización Mundial de Turismo (OMT), esta corriente turística fue demandada en el 2000 por el 85 % de los turistas, dado que esta clase de turismo se incrementa durante los últimos años a una tasa del 30% anual, a diferencia del turismo convencional que sólo crece en un 7% al año.

45 La Sociedad de Internacional de Ecoturismo (TIES por sus siglas en inglés) define el ecoturismo como un viaje y estadía responsable a áreas naturales que apoya la conservación del ambiente y mejora el bienestar de las comunidades locales. Según esta definición vemos que el ecoturismo es una actividad que considera varios contextos (naturales, culturales, sociales y económicos). Fennell (1999) identificó los principios que se relacionan al turismo responsable: • Contribuye a la conservación • Beneficios a las comunidades locales / beneficios a largo plazo • Bajo impacto / no consumista • Ética y Responsabilidad • Sustentable • Cultura • Pequeña escala. Si comparamos estos principios con los identificados por la Martha Honey (1999) podemos mencionar los siguientes con relación al turismo responsable: • Minimiza los impactos • Promueve una conciencia ecológica • Provee beneficios financieros directos a la conservación • Provee beneficios financieros y fortalecimiento a las comunidades locales • Respeta la cultura local • Apoya los derechos humanos y los movimientos democráticos. Para mayor información recomendamos Fennell, D.A. (1999). Ecotourism: An Introduction. New York. Routledge y Honey, M. (1999). Ecotourism and Sustainable Development: Who Owns Paradise? Washington D.C.: Island Press.

En primer término, creemos que el rol privado en el manejo de las áreas protegidas frente al desarrollo de actividades de turismo sustentable debe tener -al menos- los siguientes objetivos generales:

- Mejorar los instrumentos jurídicos, políticos e institucionales de la gestión y manejo del área.
- Compatibilizar de forma equilibrada fines de protección ambiental y rentabilidad económica.
- Contribuir en el diseño, implementación y gestión del área mediante la implementación de programas de manejo, planificación física y territorial, gestión y educación ambiental, administración y finanzas, y búsqueda de inversiones, incentivos y promoción internacional.
- Estimular un mayor grado de participación de las comunidades aledañas a las áreas protegidas[46].
- Crear formas innovadoras de servicios ambientales al interior de los sitios protegidas.
- Apoyar el incremento de guardaparques en relación a la ejecución de programas de manejo y contribuir a mejorar sus condiciones de trabajo[47].
- Estimular la participación de privados, organizaciones internacionales y ONG's nacionales y extranjeras con *expertise* en la operación de la gestión de las áreas protegidas.

4. Requisitos previos para el desarrollo del ecoturismo en áreas protegidas.

Todo proyecto o actividad ecoturística debe armonizar con el respectivo plan de manejo[48] del área y someterse a una evaluación previa de impacto ambiental para analizar la viabilidad de cada una de sus fases y etapas, incluyendo los impactos a la flora, fauna, patrimonio cultural y paisaje[49].

46 Es relevante que exista una gestión que considere la participación directa, complementaria o asociada de estas comunidades. Esto a través de una variada gama de relaciones como contratación de mano de obra, subcontratación de servicios, proveedores de materia prima, asociaciones con empresarios locales, venta de artesanía local, actividades conjuntas de educación, seguridad, manejo de la basura, energía, salubridad pública u otros.

47Entre ellas los equipos e instalaciones deben incluirse oficinas, vehículos, GPS, instrumentos de control del fuego, cartografía, fotos satelitales, etc.

48 Este es documento en el cual se establecen normativas que regulan todo tipo de actividades posibles, considerando el ordenamiento territorial (zonificación) y consideraciones sociales, ambientales, culturales y propiamente operativas.

49 Entre los objetivos del análisis e evaluación ambiental del paisaje está el de incluirlo en el proceso del planeamiento al contemplarlo como recurso y tratarlo como tal en la toma de decisiones,

5. Algunos aspectos de la gestión socio-ambiental del ecoturismo en áreas protegidas

(Dada las restricciones editoriales nos referiremos brevemente a ciertos aspectos o buenas prácticas de la gestión ambiental del desarrollo ecoturístico en áreas protegidas por actores públicos o privados).

a) Mejorar la valoración de la comunidad y los consumidores sobre las áreas.La gestión debe elevar los niveles de conciencia a sus visitantes sobre la importancia de los valores naturales y culturales que contienen dichas áreas utilizando la educación e interpretación ambiental[50].

b) Implementar una gestión sustentable de la energía renovable.

Bajo una perspectiva ecológica dentro del turismo, las energías renovables son una prioritaria elección dado su bajo impacto ambiental[51]. Éstas incluyen, entre otras, las siguientes:

- Tecnologías para la generación de energía y calefacción a partir de energía solar y técnicas de edificación para el aprovechamiento de dicha energía.
- Tecnologías para el aprovechamiento de la energía eólica.
- Plantas hidroeléctricas de pequeña escala.
- Tecnologías para el aprovechamiento de la energía geotérmica.
- Generadores de biogas.
- Uso de sensores y controles para minimizar la pérdida de energía en calefacción e iluminación artificial.

c) Efectuar una gestión sustentable de los recursos hídricos.

La presentación de servicios turísticos exige el consumo de un volumen significativo de agua. La gestión del mismo puede disminuirse aprovechando agua de baja calidad como las aguas tratadas de efluentes, etc., para usos como los servicios sanitarios, irrigación de zonas verdes, mediante tecnologías que pueden contar con apoyo financiero de los países desarrollados y organismos internacionales.

d) Realizar un manejo eficiente de los residuos líquidos (RILES) y sólidos (RIS)

---

especialmente, en el contexto de una evaluación de impacto ambiental; se trata entonces que el paisaje sea algo preciso y dirigido, mediante el estudio de los factores territoriales, plásticos y emocionales que conducen a la valoración del paisaje.

50 Esta última es relevante ya que posibilita una experiencia valiosa que motiva la comprensión de las estrechas relaciones que se suceden entre los seres vivos y con los diversos ambientes abióticos, así como sensibilizar a la comunidad para apoyar la gestión de protección del área.

51 Adicionalmente, los recursos energéticos renovables (como el sol y el viento) son por lo general abundantes en la mayoría de destinos ecoturísticos.

No existen métodos seguros para eliminar la basura. Todas las formas empleadas tienen impactos adversos sobre el ambiente por lo que la única forma de reduciros es mediante mecanismos de reutilización y reciclaje. Algunas de las recomendaciones para afrontar el problema son:

- Usar productos que minimicen desechos y no sean tóxicos
- Establecer un programa de separación de desechos
- Preparar compost con los desechos biodegradables
- Reusar los materiales hasta donde sea posible o recolectarlos para
- que sean reciclados

e) Realizar un rescate y valoración del patrimonio cultural

El patrimonio cultural forma parte del patrimonio turístico. Este juega un papel fundamental y complementario al patrimonio natural. Las recomendaciones para el rescate y valoración, dentro y en los alrededores del área, deben ser desarrolladas por profesionales (arqueólogos, antropólogos, arquitectos, etc.) Tales propuestas deben constituir parte integral del Plan de Manejo del área. Al igual que en el caso de los recursos naturales, el primer paso para el manejo del Patrimonio Cultural es el levantamiento de un inventario exhaustivo que además de describir cada uno de los elementos y su estado, los clasifique en función de su potencial para el desarrollo del turismo sustentable.

f) Mejorar la calidad de los servicios ecoturísticos.

La calidad de los servicios debe mejorar la experiencia recreativa de los visitantes que acuden a las áreas protegidas. Asimismo, los servicios a operar dentro del área deben ser compatibles con los objetivos de manejo de las áreas, con el entorno natural y cultural de ella.

Los servicios deben posibilitar:

- El contacto pleno con la naturaleza.
- La comprensión del medio.
- La integración de las comunidades locales en el desarrollo.
- La valoración ecológica, económica, científica, espiritual y social del área silvestre protegida.

En consecuencia, la orientación privada de la planificación, diseño, construcción y operación de los servicios ecoturísticos deben contribuir a reforzar, fortalecer la gestión

en pro de la preservación y conservación de la biodiversidad de los países para reducir los problemas de degradación ambiental que afectan al planeta.

Miguel Fredes, es abogado chileno, experto en derecho y gestión ambiental, actualmente reside en Jakarta, Indonesia, como consultor en recursos naturales, medio ambiente e inversiones sustentables en el sector turístico. Socio mayoritario de la consultora chilena Counsel Chile Group y corresponsal en Asia del Diario Electrónico Santiago Times (ST) - www.santiagotimes.cl . Para contactarlo: miguelforest@yahoo.com

3.07

Warq

M. Pilar Pinchart

La guerra y la arquitectura comparten un campo extenso e interesante mas allá de su asociación arquitectónica más evidente como objetivo, o cobijo defensivo: ambas empresas involucran el control del territorio; consideraciones estratégicas sobre las optimas soluciones especificas al lugar; y el uso de la semiótica, la retórica y el contexto cultural.

En 1932, Aldous Huxley en su libro Brave new World, escribía que el modo de controlar al hombre no era el castigo (estado policial) sino el placer. Hoy el placer es un derecho y una demanda de mercado. El consumidor demanda ser complacido y por medio del placer, pacificado. La mantención del estado del placer solo es posible en ausencia de crisis, la crisis produce intranquilidad y por lo tanto movimiento.

En esta misma línea Lebbeus Woods, determina que el estado del placer es una mezcla de autoengaño e ilusión de un estadio de desarrollo donde la capacidad de consumo para

la satisfacción de los deseos supone bienestar y paz social. Sin embargo la crisis, la violencia así como la guerra, es una latencia que necesita contenerse para mantener la pasividad de las sociedades que han conseguido el acceso al placer como mecanismo de control, estableciendo que las zonas “en crisis” o zonas “críticas” son las únicas áreas donde la cultura del placer es confrontada, generando cuestionamientos sociales esenciales para la germinación de nuevas ideas respecto de la cultura.

En un escenario radical de polarización entre placer y crisis, es interesante preguntarse sobre las connotaciones arquitectónicas de la guerra, las cuales no siempre son evidentes.

Al comienzo de la invasión de Irak y en la euforia de una campaña que se preveía breve, una editorial del New York Times, comentaba el hecho de que las “avenidas Hausmanianas” y el skyline de Bagdad -relativamente bajo y disperso-, favorecían la penetración militar y la extracción “quirúrgica” de los objetos (objetivos) arquitectónicos, mediante imágenes satelitales en uno de los ámbitos donde confluyen mas claramente (tanto en lenguaje como en táctica) guerra y planificación urbana

Como la Guerra, la arquitectura no es “una cosa”, una reducción, es una condición, debida a una suma de factores complejos interrelacionados. Como en toda guerra, en Irak la reconstrucción costará infinitamente mas que su invasión mostrando como la guerra es una construcción del territorio y de sus significantes.

Durante una guerra un edificio se vuelve un objeto ambiguo, ¿Es un hospital O un almacén de armas?, la arquitectura puede ser borrada por el terrorismo o paradójicamente, construida por él tal como evidencia la dramática transformación del skyline de Manhattan y el ahora denominado “ground Zero”.

La imagen es también territorio compartido por la guerra y la arquitectura: muchos de nosotros no hemos experienciado la guerra, y no siempre experienciamos la arquitectura, pero “conocemos” un edificio a través de su fotografía. Una imagen no solo sucede, también es creada “intencionada”, miles de imágenes de guerra, se han ocultado durante décadas, muchas veces, una imagen transforma un edificio en “obra de referencia” o el horror en algo “kitsch”. Una imagen es solo un “documento histórico testimonial” manteniendo la experiencia a distancia. La desclasificación de imágenes y documentos, (como los documentos de la CIA, sobre el golpe militar en Chile de 1973) habla de acciones políticas, pero también de una cierta “estética de la impotencia”. Las pruebas de armas son secretas a pesar de ser visibles por los habitantes de las zonas aledaños a los

campos de pruebas militares pero sin ver ni vivir sus efectos, cobran la belleza de un espectáculo donde el hombre se reverencia ante la magnitud de su capacidad de destrucción.

La exposición de la imagen no detiene la guerra, según comprueba el estado actual de la Guerra “preformativa y televisiva” mas bien, traslada el hecho a un ámbito “simbólico”. Inmunes a la exposición de la violencia, esta se vuelve un símbolo de identidad cultural. A partir de la primera guerra del golfo denominada entonces como “la guerra en directo” y especialmente en lo referido al actual conflicto abierto en Irak donde militares y televisión se han vuelto una unidad mediática, productora de un sádico “espectáculo” como la exhibición de las fotos de torturas en Bagdad o de los prisioneros de Guantánamo.
El fondo del asunto no es que es lo que la mediatización hace sobre la guerra, sino que es lo que hacemos respecto de ello.
El exceso de estimulación producida por la mediatización prácticamente nos ha inmunizado respecto de la imagen, y vuelto cada vez más “sedientos de ellas”, en una nueva forma de pornografía.
Históricamente arte y guerra han estado interrelacionados, Leonardo dibujó nuevas visiones sobre lo que la guerra podría ser, reinterpretadas en programas de simulación militar usados hoy en juegos de video o play stations. Durante la guerra civil española un grupo anarquista empleó celdas especialmente diseñadas, adecuadas con decoración surrealista inspiradas por Dalí y Buñuel, para tortura “psicotécnica”. La guerra es quizás el terreno más fértil para la aplicación de los mas avanzados descubrimientos de prácticamente todas las disciplinas del conocimiento. En Speed & Politics, Paul Virilio presenta la velocidad como un motor de destrucción, como un acontecimiento topológico de la historia completa de la humanidad, manifestando los avances tecnológicos posibilitados por la militarización de la sociedad. Virilio encuentra en la velocidad la fuerza primaria que da forma a la civilización. Un "vitalismo técnico", donde fortalezas y búnkeres, "cuerpos metabólicos" de los soldados, y ahora información y tecnología, conviven en asalto permanente en el mundo y la naturaleza humana.
La arquitectura puede también volverse un arma, Eyal Weizman en "Architecture, Violence, and Social (In)Security", presenta los asentamientos israelíes como un panóptico sobre barrios familiares y pueblos palestinos (usualmente bajos), un estado planificado mediante leyes anteriores al estado de guerra a través de la construcción de arterias de infraestructuras conectando ciudades israelíes en medio de territorio palestino, con una

importante red de carreteras y puentes sobre granjas Palestinas, que actúan como bypass a través de zonas de autonomía Palestina creando lo que Weizman denomina una "soberanía en tres dimensiones". El paisaje es un todo, "un arreglo artificial (...), diseñado como cualquier ambiente edificado, en el cual todos los elementos `naturales´ (...)funcionan no como cómo cosas naturales sino como armas en el conflicto" cuyo objetivo es reducir las economías palestinas y tener un elevado número de israelíes civiles viviendo en zonas de Cisjordania, en un proceso conocido como "transferencia de poder en silencio". Weizman, relaciona algunos de los asentamientos "protegidos" a una nueva versión del shtetl, el getto judío arquitectónicamente demarcado por los Nazis en cuanto a patrones de ocupación y uso del territorio, caracterizado por extensos muros-barricadas (sumado a una acción militar definiendo dos estados en una nación) sobre la que concluye "es una solución de diseño que no trabaja".

El espacio urbano como espacio militar nos deja en un escenario donde la transformación del espacio es rápida y temporal (versus las ciudades que generalmente se proyectan fijas). Según el Reglamento de la Haya sobre Derecho internacional humanitario, en caso de guerra, el gobierno podrá adoptar medidas temporales en territorio ocupado. (Espacio público como campo de batalla) es el caso de algunos de los campos de refugiados que, como algunos de los asentamientos israelíes se han convertido en ciudades donde la densidad de población y de la ciudad se utiliza como arma política. Al contrario que en Bagdad, en Yenin los tanques militares no pasaban por las calles estrechas, demoliéndose viviendas y agujereándose edificios que impedían el paso de los tanques. Ejemplificando cómo la geopolítica influye en la arquitectura y el urbanismo.

La representación geopolítica es también otro ámbito común a la guerra y la arquitectura, es fácil imaginar el análisis y catalogación del daño sobre las ciudades involucradas en una guerra, sobre un mapa, no en una imagen perspectiva a nivel de suelo la cual solo actúa como un refuerzo de la representación planimétrica, tal como nosotros arquitectos, presentamos una actuación territorial en una planta-mapa a gran escala donde el humano está ausente o es un hecho estadístico.

Al explorar la nebulosa de los discursos arquitectónicos, el lenguaje "metafórico" de la arquitectura, la vuelve una abstracción conceptual, espacial y otros términos similares al lenguaje de la estrategia militar: desarrollo urbano, liberación de suelo, redes, tensión, centralidad, actuación estratégica, operaciones sobre el territorio, polos de tensión, etc. (el urbanismo es "campo de batalla" del arquitecto y no una "disciplina paralela"o secundaria a "la Arquitectura").

Nuestro lenguaje disciplinar, y nuestro ejercicio práctico involucran (o debieran) la manipulación física de las relaciones humanas, en una ecuación donde gente vive, sufre y muere nuestras "construcciones teóricas". Cuando la abstracción analítica discute sobre el hombre – bomba, suicida, como una propuesta de "contra habitación" o "una suspensión de la premisa del habitar en sí mismo", o se describe el ataque al World Trade Center como "una forma de crítica de arquitectura" se recurre a lo espacial, estrategia primaria del pensamiento militar en un nuevo punto de encuentro entre ambas, cuando la reducción conceptual lleva arquitectura a estética y guerra a violencia, las victimas del bombardero suicida resultan "daños colaterales" al "acto de contra habitación", (sin crimen, no hay victimas). Una afirmación de este tipo insensibiliza respecto de la aceptación de las estrategias militares y sobretodo de sus consecuencias, demostrando que:
Ni la guerra ni la arquitectura son inmunes al violento alcance del lenguaje, y que ninguna afirmación conceptual o modelo teórico es del todo inocuo.

El análisis de la penetración de la violencia, de la percepción de la violencia, provee una radiografía interesante sobre el cambio conductual del uso del espacio publico urbano. Esto es claramente visible en América Latina, donde la penetración de la idea de violencia e inseguridad, a partir de la televisión, hace que ciudades con niveles de violencia real tan diferentes como Santiago de Chile o Cali en Colombia, tengan el mismo nivel de percepción de seguridad por parte de sus ciudadanos, determinando las pautas de su desarrollo urbano, acortando las "horas de funcionamiento de la ciudad", potenciando la exclusión, disgregación y separación social, graficable, explícitamente en la distribución, población y planeamiento del territorio, en una guerra contra la desestabilización social.
La separación cultural producto de la guerra encuentra una manifestación arquitectónica radical en la erección del muro como elemento extremo de frontera y límite.
Un muro separa Israel de Palestina, separó Berlín en el pasado, separa una urbanización lujosa de una popular en Santiago de Chile, históricamente un muro limitaba las ciudades y las protegía. Un muro separará USA de México.
La imagen de un muro produce evocaciones visuales precisas sobre el extremismo, agudización y exaltación de las diferencias. Volviendo al muro en si un hecho arquitectónico radical quizás el único donde la apariencia estética del objeto desaparece y sin embargo su connotación cobra el alcance suficiente para transformarlo por su sola erección en arquitectura, la arquitectura como arma de guerra tal como señala Lebbeus

Woods es un proceso de destrucción y construcción de una identidad cultural y de creación de conocimiento, basada en una coacción social, usando términos clásicos, la arquitectura es socialmente significante, síntesis de antiguas antítesis, publico-privado; arte-ciencia; capital-social.

Cuando un muro cultural se construye, la arquitectura se vuelve un hecho de violencia intencional, e incluso un arma de guerra en sí. Ese muro es una carga de contradicciones, volviéndose un elemento puramente simbólico e ineficiente en términos estratégicos en todos los aspectos considerados para su erección. Dado que las ciudades continúan creciendo y complejizándose al igual que las sociedades que encierra y excluye, en términos de problemática humana.

Este tipo de acciones buscan restablecer un orden social pasado, pero impide la emergencia de un nuevo tejido urbano y de un modo de vida basado en él (Woods). El momento de la reconstrucción posterior a una guerra es un momento crucial donde se articulan nuevas direcciones cada vez más complejas, donde nuevamente la contradicción domina el panorama.

En palabras de Lebbeus Wood, “es natural buscar reemplazar algo importante perdido en la destrucción de una guerra. Las ideologías cuentan con este deseo entre las personas. Y así restaurar (o el deseo de esta) desde un primer principio de reconstrucción (...) como el fénix que renace de las cenizas)”.

Sin embargo la pura restauración – reconstrucción, reafirma un orden social que terminó con la guerra o un acto de guerra (wtc), omitiendo las condiciones de pos-guerra e impidiendo la emergencia de un tejido urbano basado en esta.

Citando a Mies un arquitecto debe reflejar el tiempo en que le toca vivir, cada tiempo tiene sus propias “zonas de crisis”, donde se sientan las bases de la comprensión del sentido del propio presente en el que la arquitectura se desarrolla, momento de siembra de las nuevas ideas y concepciones de modelos arquitectónicos en todas las escalas.

Como visionaría Le Corbusier en su proposición para el plan Voisin, que proponía una ciudad sin asideros previos en Europa, dejando de manifiesto que al momento de la recuperación es crucial la articulación y formulación de nuevas opciones y directrices.

El grado de destrucción y la forma de esta lleva implícita lo que la nueva ciudad debe contener y el cómo se debe construir, la planificación de la nueva ciudad debe contener en ella el cambio social.

la fuerza aérea norteamericana estudió planificación urbana previamente a la devastadora campaña sobre Japón

El monumento de espadas cruzadas de Saddam Hussein -así como su derribo-, elaborado con metal de fundición de la industria armamentística Iraquí, adornado con cascos de soldados (que funcionaban como reductores de velocidad) recogidos de algunos de los miles de soldados fallecidos en la guerra Irán – Irak. ¿Es Arquitectura o un gesto de guerra?

Mohammed Atta, estudiaba planificación urbana; un miembro del “septiembre negro”, el equipo terrorista de las olimpiadas de Berlin de 1976, era un arquitecto que trabajó en el complejo ocupado

los habitantes de Las Vegas por ejemplo, ven los flashes de las pruebas sobre el desierto de Nevada desde sus terrazas

...and so on.

IIL. Build yoour own democratic paradise, parte de la serie, reconstructing Iraq.
M. Pilar Pinchart, 2005.

Pnxrt es arquitecto por la PUC, Chile, (1997). Donde ha sido docente de Dibujo a mano alzada y de Taller de proyectos. Actualmente vive en Madrid. Y edita ésta recopilación.

APRENDER DE SU FORMA DE SER REALES. CONSTRUCCIÓN Y SENTIDO

José Quintanilla Chala

Del pino
Lo del pino
Y del bambú,
Lo del bambú.
Basho Matsuo (1643-1694)

Las cosas no pueden hablar y pensar más que aquello que ellas mismas son.

Ningún entendimiento conoce de las cosas
más que lo que él mismo pone en ellas.

I NATURALEZA

Es muy grato visitar edificios nuevos, estrenarlos, como ahora este de Isozaki en Barcelona: Caixa Fòrum. Es grato especialmente por la integración entre la edificación nueva y la *modernista* recuperada. Provocador de eventos, situaciones, que hacen que la arquitectura desaparezca o aparezca mansamente.

Entrar por primera vez a experimentar un recorrido, es inaugurar una ruta por la *realidad*, hacer evidente, mostrar, un trozo de mundo que pasamos a experimentar.

Este primer momento (momento primordial) de aproximación a la Realidad es el Realismo Natural, que exige un acto de presencia, y hace al Yo contemplador.

La arquitectura Sacra tiene mucho de este primer momento. Es elocuente. El monasterio benedictino de Santa María de Las Condes en Santiago de Chile, por ejemplo, tiene esta potencia, habla directamente de lo trascendente, crea, a través de la plástica, la vecindad del hombre con lo trascendente y este hecho se convierte en algo extensamente humano. Todos subimos por las tardes a *subirnos* al cerro Los Piques en la zona oriente de Santiago, a estar un momento a solas con la luz y el canto, a experimentar en definitiva una cierta manera de ordenar luz y canto.
La realidad importa porque a partir de ella somos lo que somos.

II MUNDO: de lo ideal a lo tangible.

Ahora bien, este primer momento no se consume aquí. Por el orden, la concepción de una obra es ideal (la arquitectura sólo existe en la mente. L.Kahn), pero su experiencia es sensual (sólo existe la obra de arquitectura). Y por lo sensual de su experiencia tomamos contacto con una dimensión de la realidad. Desde el proyecto, la arquitectura siempre intenta *hacer sensible el sentido*: poner en tensión los sentidos, pero tensos incluso para llegar a palpar el juicio, *juicio de gusto* (I.Kant). Y las densidades más altas de sentido yacen en lo inmediato, en lo que está más patentemente “a la mano” (G.Steiner).
Entonces, aparece la distinción entre *sujeto* y *objeto*.
La ruta inaugurada a través de la realidad nos lleva a experimentar un mundo. Se construye para que las *cosas* sean tangibles. Y lo que debe aparecer no es el edificio, sino lo que este *mansamente* desde su estabilidad y silencio posibilita en cuanto totalidad. “Un edificio es un mundo dentro de otro mundo” (L.Kahn).

Por el orden se produce un segundo momento de aproximación a la realidad: el Realismo Crítico, que consiste precisamente en hacer que algo tenga que hacer acto de presencia según un plan (orden). Aquí, el Yo necesariamente se hace observador.

III *RÉALISATION (poner en obra).*

Ahora bien, la separación entre *sujeto* y *objeto* no es tan clara, no es tan "real". Según Deleuze, desde Nietzsche la distinción entre sujeto y objeto comienza a ser problemática. "No hay experiencia porque exista un individuo, sino que existe un individuo porque hay experiencia".

La realidad (que es en un primer momento verdadera y subjetiva), es necesario hacerla emerger. La realidad en cierto modo puede ser entendida como espacio unitario de la consciencia. Por esto el arte es capaz de abrirle paso, camino a la experiencia religiosa: Cézanne diría que en el fondo del arte hay un principio religioso que consiste en captar el mundo *sub especie aeterni*.

> "El mundo del arte aparece como una especie de reserva de realidad".

La realidad exige que se la busque y logre,... incluso que se escoja, y entonces *ocurre la vivencia*. "Importa la realidad porque a partir de ella somos lo que somos"
En verdad, el arte no crea, *media*.
La arquitectura (que es ideal, que es mental), generando, creando, construyendo una interioridad es la que se encarga de poner las cosas de la realidad (sensualmente) al alcance de la experiencia. Conversión de *temas* en *cosas*, lo que Cézanne denomina *réalisation*.

Se construye (según un plan) para hacer tangible. En esto colabora la poesía que mide, calcula el campo de lo posible y de lo dado (el poeta no transfigura, no poetiza, sólo, en tanto que tiene que vérselas con el origen de los conceptos, nombra y denota). Esto es así porque en *arte* a diferencia de la *ciencia*, la realidad que interesa (ni Naturaleza ni Mundo) no está dada (la ciencia encuentra lo que ya está ahí). Y "la poesía nos persuade de no significar, sino *mostrar*"(Y. Bonnefoy).

El mundo es invisible y nos corresponde devolverlo a la mirada (E.Jabés). "Ser es obrar" (K.Nishida)

En esto consiste el tercer momento de la realidad, el Realismo Integral:
todo lo que yo hago que tenga que hacer acto de eficiencia ante mí y yo ante él.
Yo gobernador.

IV

En este sentido, nuestro trabajo consiste primeramente en entender la naturaleza de lo que intentamos construir, "comprender la naturaleza de un conjunto de espacios donde es bueno hacer algo en concreto" (L.Kahn).

La forma, *interpreta* la naturaleza, y los contenidos del programa funcional; la obra *traduce* la forma, y "hace verosímil o no la aptitud arquitectónica de un determinado programa" (F.Pérez).

Por tanto, el salto en arquitectura ocurre entre lo mental (temas) y lo tangible (cosas). Y en la actividad del proyecto (que es traducir) encontramos al pensamiento en plena actividad. "La forma es el sentido del contenido. El contenido es la esencia de la forma" (Hugo von Hofmannsthal). La realidad es un orden de cosas.

"¿Qué tiene la arquitectura que ofrecerle a un determinado programa?" (F.Pérez).

Concebida la realidad como un todo abstraído y orientado, se construye para que las cosas sean tangibles, según un plan (desde nuestros supuestos y apriorismos). *Las cosas poseen su propia naturaleza*. Sin embargo, el oficio no se detiene en la *cosificación del mundo*. No interesa esto sino construir para que sucedan ciertos hechos según la propia naturaleza que poseen las cosas.
Por tanto, podemos decir "La arquitectura es la totalidad de los hechos arquitectónicos y no de las cosas" (J. Borchers). ver punto 1.1 del *Tractatus* de Wittgenstein).

El fruto de todo este trabajo es uno: lograr que nuestro alrededor se manifieste, *emerja*, bajo un cierto orden. Entonces, podemos llegar a entender-lo.

V

Y con Vermeer sucede lo mismo: la misteriosa presencia de las ventanas en sus cuadros. Casi todo lo que hay en el cuadro da cuenta (desinteresadamente) de lo que sucede en el exterior. “La diferencia básica entre Vermeer y los otros pintores holandeses de interiores es que todo en cada uno de los interiores que pinta se refiere a hechos externos a la habitación” (J.Berger). El interior casi está afuera. Es un interior que nada tiene que ver con lo doméstico; “La función del espacio confinado de las habitaciones es recordarnos el infinito” (J.Berger), y no tanto por la luz, sino por la sombra. Vermeer al igual que Chardin pinta el silencio. El silencio es la materia natural del cuadro y por extensión de toda obra de arte. Alguna ventana se entreabre. El exterior está en calma, es amable. Luces mañaneras, de mediodía, de atardecer y anochecer... el paso del tiempo, pero no al modo impresionista. La luz que se filtra a través de la ventana ilumina hechos universales. Casi la ventana es un altar delante de la cual una sacerdotisa realiza algún ritual: situaciones domésticas se convierten en arquetípicas, universales: coser, leer, cocinar, escribir, rezar, tocar el clavicordio, recibir una noticia, esperar, conversar, ser cortejada, mirar, ser mirada, beber, dar de beber... Momentos, irrepetibles. Un modo de enfocar la realidad: universalmente.

VI

Una joven se prueba ante el espejo un collar de perlas. Una mujer pesa joyas. Otra recoge un aguamanil. Otra lee una carta en la ventana. Otra posa ante el caballete de un pintor. Otra mira por debajo del ala de un sombrero rojo... Vermeer atrae en muchos sentidos porque:

1. afirma la vida corriente. Pintar lo cotidiano: sacralidad de la vida humana.
2. insinúa una realidad fuera del cuadro: a ésta se alude mediante un uso especial del instrumento de la perspectiva. Aproximación a la realidad. Cuestión de enfoque de la realidad.
3. construye el paso de la interioridad y privacidad a abrirse al exterior a través de mapas, pinturas, espejos, cortinajes.

Después de más de un año de estar haciendo edificios para ser destrozados, la claridad de esto me despertó otros sentidos, otra gama de sensibilidades. Una cárcel es para ser destrozada y algunas, para destrozar el sentido. Pero más allá o más acá de este hecho,

lo cierto es que una cárcel es un lugar para recordar que todos los hombres son siempre libres. Se tendría que concebir un lugar donde sea posible hacer del tiempo un acontecimiento magnífico... donde la creación se de cita para que con sencillez siempre ocurra algo.

Lo que hemos intentado en la Unidad Psiquiátrica Penitenciaria de Brians es declarar con firmeza la diferencia entre estar *determinado* y estar *condicionado*; romper con la determinación, con el *fatum* de la cárcel, introducir interioridad. Quizá, el porche sea el espacio más potente que hemos concebido a lo largo de nuestro trabajo. Desaparecerá el edificio pero quedará la experiencia del porche, su variedad de altura, su sombra en verano, su cobijo siempre.

José Quintanilla Chala, es Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Cataluña. Ha sido docente de Taller de proyectos, y Teoría, Historia y Crítica, en la Escuela de Arquitectura de la P.U.C. Es coautor del libro "Los hechos de arquitectura". Junto a Alejandro Aravena y Fernando Pérez Oyarzún. Socio fundador de Ona arquitectos Chile, vive y ejerce en Barcelona.

4.

...sobre el Ejercicio de la Arquitectura

Los Oscar, Los Grammy, Los Pritzker Y La Fama

Cristián Olivos Valenzuela

¿Qué se persigue al otorgar a un artista la condición de “artista del año” o de “mejor artista del mundo”?
Parece raro, dudoso, y en cierto modo contradictorio el hecho de poner a los artistas en competencia unos con otros.
¿Qué gana el que gana estos premios?
¿Qué dejan de ganar los finalistas?
¿Qué pierden todos los otros que no aparecen en las listas de candidatos?

Obviamente el tema pasa por la fama, que desgraciadamente parece ser la meta de muchos de los que “corren” las carreras artísticas.
La fama que otorgan estos premios pareciera ser un vicio que impide a los “competidores” investigar nuevas líneas de trabajo y oportunidades de expresión.
Lo malo es que todos, o al menos muchos, caen en la trampa ya que existen cada vez más premios y reconocimientos que fomentan esta excesiva obsesión por convertirse en un mito vivo de la profesión.

Cage nunca cayó en ese juego ya que siempre comprendió que el arte es un método personal de autoconocimiento, en el que uno se mide contra uno mismo, y que, en definitiva, las labores artísticas están fuera de toda competencia.
Esto queda claro en su actitud de estar siempre con la mente “adelante”, en algo nuevo. No tratando de vivir de sus “grandes éxitos” ni asegurando su futuro en base a su pasado, ni tampoco buscando un cierto apoyo en el aplauso.
….“I´m not interested in learning, I´m interested in changing my mind”….(1)

Visto de este modo, es fácil sospechar en cierta manera de los artistas que no paran de recibir reconocimientos y que con tal de no bajarse del podio se quedan estancados en lo mismo año tras año, practicando un arte “resultadista”, que renuncia a las sorpresas que regala el camino, y que tiene la mente siempre puesta en una meta conocida.

Siempre actúan y representan el mismo papel,
tocan el mismo hit todas las temporadas,
y ya sabemos cómo será su próximo edificio.

Muchos de todos estos artistas actúan opuéstamente al alfarero japonés Hamada, que le dijo a Cage:

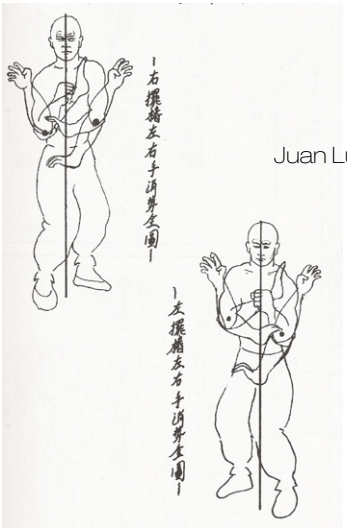
“A mí no me interesan los resultados. A mí sólo me interesa seguir”.

Seguramente Hamada nunca recibió trofeos, diplomas, ni medallas, pero sin embargo contaba con el premio permanente de que su espejo lo miraba con plena tranquilidad, satisfacción y confianza.

(1) no estoy interesado en aprender, estoy interesado en cambiar mi mente...

Cristian Olivos Vanlenzuela, es arquitecto PUC, Chile 1998, es profesor de Taller de Proyectos en la Escuela de Arquitecutura de la PUC.

El Arte de la Guerra



Juan Luis Font Valderrabano

"He señalado esa básica debilidad inherente a todas las formas expresionistas del arte: la convicción de que la expresión es idéntica a la comunicación"
E.H.Gombrich

En primavera de 1997 en la prestigiosa Architectural Assotiation un joven aparejador era asaltado por el tribunal de admisión de la citada escuela con la siguiente cuestión.

¿Puesto que usted es un disciplinado practicante de artes marciales y puesto que usted pretende ser arquitecto, habrá reflexionado sobre las relaciones entre las artes marciales y la arquitectura? La respuesta del joven titulado español fue, evidentemente, negativa.

Año tras año sin querer he ido buscando dar respuesta a esta pregunta en diferentes ámbitos y de manera diferente. Un escrito publicado en la revista quaderns (numero 245 del mes de abril) me llevo a continuar con la infinita respuesta a la insignificante pregunta. Ese escrito trataba sobre la comunicación. La publicación de un texto es siempre una invitación al dialogo, así que con este texto se cumple su objeto; de ahí que me animara a complementarlo-responderlo. Este texto pretende complementar la descripción de la

figura del arquitecto en España, explicar la realidad plural de nuestro país, cuestión candente y apasionante que arrastra vidas e ilusiones en este rincón de Europa.
La guerra, el combate es una cuestión de supervivencia, del mismo modo que la practica profesional de la arquitectura. Conseguir el encargo es una lucha.
El objeto del arte marcial es hacer de la marcialidad de la lucha un arte procurando un perfeccionamiento del individuo y por lo tanto un perfeccionamiento de su entorno. Hacer de la marcialidad de la supervivencia profesional un arte seria el objeto de aquellos que pretendieran un objetivo similar.

Parece ser que existen dos tipos de profesionales a la hora de conseguir encargos: los serviles y conservadores que no disponen de capacidad de maniobra o distancia para combatir con el cliente, y los que se enfrentan a una voluntad colectiva, a un publico de masas, los que combaten en larga distancia...
Existen dos formas fundamentales de hacer la guerra, de combatir. La que busca como objetivo la paz, y la que únicamente pretende perpetuar la guerra. Las técnicas de combate que pertenecen a la segunda categoría resultan ataques directos a los intereses y la dirección de ataque del contrario, por el contrario las técnicas que pertenecen a la primera categoría pretenden aprovechar la fuerza del oponente y redireccionarla para herirle haciéndole consciente de su error en el uso de la fuerza, y procurar que desista en su intento.

Con esta metáfora pretendo resaltar que lo fundamental para la profesión es la consecución de la paz, es decir la buena arquitectura. Solo el tiempo evaluara, la ley fundamental de la naturaleza, y de la guerra, la supervivencia, el tiempo dirá si esa arquitectura servil y conservadora sujeta a la férrea voluntad del especulador es inferior a la de los arquitectos cuyos clientes actúan como administradores de una voluntad colectiva.
Para la consecución del objetivo final la cuestión más importante para el individuo guerrero-arquitecto-rey no deja de ser la clásica “ relación entre los protocolos de obtención de proyectos y el resultado arquitectónico ”, la relación entre las batallas ganadas y la obtención de la victoria final o la paz deseada...
Quizás tras un análisis histórico de la experiencia arquitectónica observemos que una mayor autonomía o iniciativa del arquitecto experimental no tiene porque tener como resultado una nueva interpretación de la realidad y la pretensión de ciertos objetivos mas

allá de la mera provisión de servicios arquitectónicos puede estar en infinitos lugares mas allá de la mente de un arquitecto. No estoy en contra de rebasar los limites de la arquitectura en absoluto en los aspectos conceptuales que proponía Tschumi (Ensayo Architecture Limits, Princeton) o en otros aspectos de la practica profesional tal y como ocurre en estudios como el de Herzog & De Meuron (Por citar un ejemplo en cada caso). Pero si estoy en contra de sobre-extender las fronteras de nuestras atribuciones fundamentales dejando las básicas descuidadas, sobre-extender el imperio puede dar lugar a que Roma quede invadida por los bárbaros. Si el arquitecto no es capaz de garantizar esta provisión de "servicios arquitectónicos" otros profesionales lo harán, ingenieros de uno u otro rango, sino que se lo pregunten a l'ecole de Beaux Arts.

Otra máxima del combate es la de variar tu técnica dependiendo de la naturaleza del medio en que te encuentres. Nunca boxearas igual contra un zurdo que contra un diestro, los tercios castellanos de los Ausburgo eran derrotados al combatir en Flandes como en castilla. Quizás los administradores de la voluntad colectiva de este país sean más caprichosos, perversos y malévolos que cualquier cliente privado con "una personalidad y unos deseos muy fuertes"con el que "la jerarquía de poder no puede ser mas clara". Esto es evidente tratándose de un cliente privado pero por otro lado su ansia de poder probablemente sea menor y su capacidad de decisión no varíe cada cuatro años, produciendo quebraderos de cabeza y situaciones desagradables como las que vivió Tschumi en La Villete, Libeskind con el Victoria Albert Museum o Moneo con el Museo Prado, por citar varios ejemplos entre muchos.

Existió una técnica de combate moderna alabada como contemporánea desarrollada en California por Bruce Lee allá por los años 70 que bautizo con el nombre de Tao del Jeet Kune do. Lee definiría el JKD mediante un antiguo dicho budista "…es como un dedo apuntando hacia la luna. No te concentres en el dedo o perderás la visión de la gloria celestial". Pretendía "la ausencia de técnica estereotipada como sustancia" fuera de toda "estructura preconcebida" cuyas líneas de conexión con el contrincante eran menos estructurales y más mediatizables. Esta disciplina marcial no es que buscara obtener una estructura "cuando comenzaba a generarse entre los esquemas de una analogía formal" sino que rezaba que "La expresión no se desarrolla mediante la practica de la forma; sin embargo, la forma es una parte de la expresión"*
(Otra cuestión es la advertida por Gombrich citada como preludio)

Así el texto del filosofo-guerrero continua “. La mayor (expresión), no se encuentra en la menor forma (expresión), pero la menor se encuentra dentro de la mayor. El tener la <<no-forma>> no significa no tener <<forma>>. El poseer la <<no-forma>> se deriva de tener forma. La <<no-forma>> es la expresión individual más elevada.”
El guerrero pretende una “disciplina de la forma con una doble vía, ya que opera simultáneamente como un mecanismo organizativo y comunicativo”.
El joven guerrero que huía de las disciplinas tradicionales había recreado sin quererlo algo parecido, un estilo.
Pretendía “ ...mas que utilizar modos retóricos de sistemas de signos existentes, como pasa en la arquitectura clásica, o signos de estilo caligráfico, como en el postmodernismo, el potencial de extraer formas de identidades formales bien establecidas...”
Perfecto y yo me pregunto sino es que los sistemas de signos existentes y que han llegado hasta nuestro días no habrán llegado ya que tuvieron y aun conservan en si mismos, porque no, el potencial de extraer formas de identidades formales bien establecidas... a través de los siglos.

El arquitecto de antes del siglo XX poseía los estilos clásicos mediante los cuales “...abriendo la forma en el reprocesamiento de la identidad y de la iconografía...” era capaz de “...impulsar el poder del arquitecto como experto competente con una dimensión publica, en lugar de la imagen hermética, aunque a veces seductora, del profesional...”. Hoy día en lugar de reproducir a los clásicos reproducimos iconos, con la venia de Warhol? Y los Guggenheim?

¿ Es posible que Warhol-Venturi carecieran de la maestría de Picasso-Libeskind-Bacon-Gerhy que les hizo desfallecer en “ ...la utilización arbitraria de formas sin relaciones vinculantes ni efectos deliberados en la naturaleza hipológica, organizativa o constructiva de un edificio, a la cual se ha visto reducida una gran parte de la <<arquitectura de autor>>.”?

Es posible, quizás tengan razón tales arquitectos y su estrategia es consecuente. Su voluntad política de buen talante será bien recibida en este país plural si apelan en su combate en larga distancia contra los administradores de la voluntad colectiva, que ellos prefieren como clientes, con la infalible técnica de la IDENTIDAD, formal, que somos

arquitectos. Convencerá por tanto a políticos y masas de uno y otro lado. Presentaremos el chotis a unos y la sardana a otros, el objeto será el mismo, ganar la guerra.

La labor de los unos será tan meritoria como la de los otros. Aunque me resisto a aceptar que solo existen dos bandos. Aun así desde un punto de vista científico parece fundamental para la consecución de paradigmas el desarrollo de lo que T.S. Kuhn definió como “ciencia normal”. Luego el trabajo de unos seria fundamental para los otros. Vuelvo a insistir me resisto a la idea de los unos o los otros. No es como jugar un partido de fútbol sino más bien como la euskal pilota, larrua harriaren contra.

Juan Luis Valderrabano es Arquitecto Técnico y Arquitecto, ha trabajado con Daniel Liebeskind en Berlín y actualmente vive en Madrid donde ha formado junto a Miguel Plata el estudio Font+Plata, arquitectura y diseño.

Fondart Nacional.
Creación o Producción Disciplinas artísticas Fondart. Convocatoria 2020